

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

MAI 1926

Henri Focillon. — Les Salons de 1926 (1<sup>er</sup> article) : Trente ans d'Art indépendant.

Paul Marmottan. — Le Peintre Louis Gauffier.

Serge Ernst. — Les Œuvres des frères Le Nain en Russie.

Bibliographie.

## Deux gravures hors texte :

*La Femme au chien*, par Henri de Toulouse-Lautrec (Appartient à M. Hessel, Paris) : héliotypie.

*Portrait de jeune homme*, par Louis Gauffier (Collection Koudacheff) : héliotypie.

33 illustrations dans le texte

68<sup>e</sup> Année. 767<sup>e</sup> Livraison.

5<sup>e</sup> Période. Tome XIII.

JOS. GIRARD

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

Prix de cette Livraison : 10 francs.



# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6<sup>e</sup>)

TÉLÉPHONE: Fleurus 48-59

La *Gazette des Beaux-Arts* publiée sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, Professeur au Collège de France, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs, musique).

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4<sup>o</sup> carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravure au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

*Rédacteur en chef*: M. Louis RÉAU, Ancien Directeur de l'Institut Français de Pétersbourg.  
*Secrétaire de la Rédaction*: M. André LINZELER, Bibliothécaire au Cabinet des Estampes

## COMITE DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts ;  
Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées nationaux. Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;  
R. KOECHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux ;  
L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;  
E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'Ecole du Louvre ;  
Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;  
G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie ;  
Ch. WIDOR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.  
Robert JAMESON.

## PRIX DE L'ABONNEMENT:

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. . . . .	100 fr.
ÉTRANGER — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm. . . . .	120 fr.
— Autres Pays. . . . .	140 fr.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN: 7 fr. 50

## ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

## PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION:

PARIS ET DÉPARTEMENTS. . . . .	160 fr.
ÉTRANGER. — Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm. . . . .	180 fr.
— Autres Pays . . . . .	200 fr.

Il n'est rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire est envoyé directement au bureau de la *Gazette des Beaux-Arts* 106, boulevard Saint-Germain, sous l'adresse de M. le Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à la revue

## BEAUX-ARTS

dont le prix est de 40 fr. pour la France et de 50 fr. pour l'étranger, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm, de 60 fr. pour les autres pays, et qui paraît le 1<sup>er</sup> et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4<sup>o</sup> carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul Vitry, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique: ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Etranger, enseignement d'art, musique et décor théâtraux, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leur enrichissement et leur activité.



# BEAUX-ARTS

Revue d'information artistique paraissant deux fois par mois

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6<sup>e</sup>), — Téléphone : Fleurus 48-59

BEAUX-ARTS paraît le 1<sup>er</sup> et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro de 16 pages in-4<sup>e</sup> carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'*actualité artistique*: expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. *Chaque numéro* renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

Pour les abonnements et la vente au numéro de *Beaux-Arts*, s'adresser à l'Administrateur de la Revue, 106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6<sup>e</sup>).

*Directeur*: Théodore REINACH, Membre de l'Institut, Professeur au Collège de France;

*Directeur-adjoint*: Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

## COMITÉ DE RÉDACTION

*Président*: Raymond KOEHLIN, Président du Conseil des Musées Nationaux;

MM. André JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie;

Théodore REINACH;

Paul VITRY, conservateur aux Musées Nationaux, *rédacteur en chef de la Revue*;

Georges WILDENSTEIN.

## PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS et DÉPARTEMENTS. — Un an . . . . .	40 fr.
ÉTRANGER, Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm. . . . .	50 fr.
— autres Pays . . . . .	60 fr.

Prix du numéro : Deux francs.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS bénéficient d'une réduction de vingt francs sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS.



# SABINO

LUMINAIRE ARTISTIQUE  
17 RUE S<sup>T</sup>GILLES PARIS 3<sup>e</sup>

## VERRERIE D'ART

ELECTRICITE

LUSTRES

APPLIQUES

GIRANDOLES

BRONZES

MODERNE

CLASSIQUE

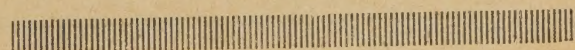
EXPOSITION PERMANENTE



Exposition  
annuelle  
Dresde.

Exposition  
Internationale  
des Beaux-Arts

du 12 Juin au 10 Octobre 1926





# CAILLEUX

TABLEAUX de MAÎTRES du XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

*136, Faubourg Saint-Honoré, Paris VIII<sup>e</sup>*

R. C. Seine 93 343

## LE PORTIQUE

LIVRES D'ART

ABONNEMENT — VENTE

SALLE DE LECTURE

CONFÉRENCES — EXPOSITIONS

99, BOULEVARD RASPAIL, VI<sup>e</sup>  
LIBRAIRIE DE FRANCE - Tél. Fleurus 51-10



## GALERIES KLEINBERGER

PARIS

9, rue de l'Echelle

R. C. Seine 171.152

NEW-YORK

725 Fifth Avenue

## TABLEAUX ANCIENS

Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive

## JEAN CHARPENTIER

TABLEAUX ANCIENS ET OBJETS D'ART

DÉCORATIONS DU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

*GALERIE D'EXPOSITIONS :*

76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII<sup>e</sup>)

R. C. Seine 100 416



# **WILDENSTEIN**

**Tableaux Anciens**

**Objets d'Art et d'Ameublement**

***57, Rue La Boétie***

**\* PARIS \***

**MÊME MAISON .**

***647, Fifth Avenue* \* **NEW-YORK****



# DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK





Phot. Roseman.

TROIS FILEUSES, PAR M. PAUL SERUSIER

(Exposition rétrospective des Indépendants.)

## LES SALONS DE 1926

### I. — TRENTE ANS D'ART INDÉPENDANT

**I**L existe sans doute quelque part un artiste inconnu, qui n'expose pas, que les marchands n'ont pas découvert, que le public et la critique ignorent, et à qui nous devons un jour une étincelante révélation de l'univers. Nous retrouverons dans son art les titres de noblesse de l'humanité ancienne et les signes d'une supériorité inédite, et il nous enseignera aussi d'autres mots, plus beaux, plus pleins, pour parler de son art, pour le qualifier et pour le faire aimer. C'est à ce héros, futur ou présent, en tout cas obscur à nos yeux, que je ne puis m'empêcher de penser, au sortir des longues avenues de toile peinte, que commence à multiplier pour nous, dans des palais de pierre ou de bois, le renouveau annuel des Salons. Ces printemps artificiels de l'art, leurs pousses inégales ne lassent pas plus la curiosité qu'ils ne la satisfont. Il me semble que les souvenirs et les promesses dont ils sont faits accroissent notre impatience d'une maturité royale et d'une haute pensée. Jamais, en



présence de tant de charmes épars, on ne sentit mieux le besoin de l'homme, d'une qualité vigoureuse, d'un mécontentement sévère. Viendra peut-être un jour l'ère de la servitude volontaire, de la discipline, du renoncement, après les vagabondages de la liberté.

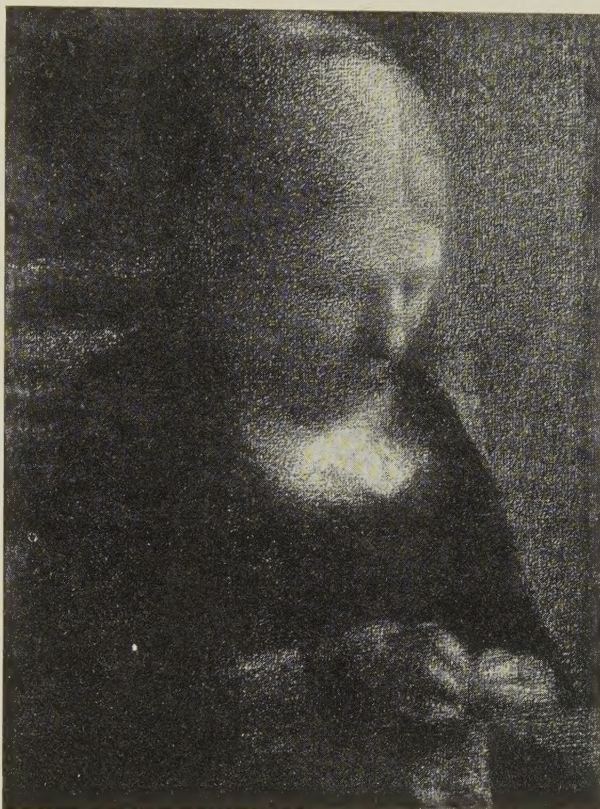
L'exposition rétrospective organisée par la Société des Artistes Indépendants nous est une occasion de regarder derrière nous et en nous, de relire des annales qui sont encore toutes chaudes de notre vie et de notre jeunesse et qui appartiennent pourtant déjà à la fixité du passé. L'œuvre des Indépendants est considérable. Leur Salon est un des points sensibles de la mêlée artistique depuis plus de quarante ans. En tête de son catalogue, il inscrit son principe : la suppression des jurys d'admission, et son but : permettre aux artistes de présenter librement leurs œuvres au jugement du public. Cette confiance dans l'opinion, cette espèce d'appel au peuple, c'est un sentiment et c'est une idée qui sortent de toutes les batailles du XIX<sup>e</sup> siècle, de la longue lutte contre les cours martiales de l'art. Au péril des sélections arbitraires les Indépendants ont préféré le risque de l'encombrement par les non-valeurs. De là le ton très singulier des premières expositions, — et des dernières aussi, — où voisinaient certaines des œuvres significatives et belles de l'école moderne et les produits d'amateurs candides, toujours fascinés par les Salons officiels. Mais qu'importent ces voisinages et ce mélange ? Les mouvements les plus décisifs de la peinture contemporaine ont toujours été parfaitement lisibles et pleinement saisis dans ces tumultes annuels de l'art libre. Le Pavillon de la Ville de Paris, le Palais des Arts libéraux, le Garde-meuble du Colisée, les charmantes serres du Cours-la-Reine ont vu passer des maîtres et des chefs-d'œuvre, se dessiner quelques-unes des préférences essentielles de notre goût. Ce n'est pas un mérite médiocre que cette longue expérience loyale, ce n'est pas un mince avantage pour l'information historique non plus. Elle s'élève au-dessus d'une sécession de mécontents. Les Indépendants ont ajouté à l'illustration de l'école, ils ont donné à l'art contemporain sa tonalité la plus frappante.

Il est entendu qu'ils ne représentent pas tout, mais ce qu'ils représentent, nous ne saurions nous en passer. L'art français est fait de stabilité profonde et de renouvellement : au moment où sa tradition semble expirer dans l'académisme, elle se ressaisit dans les révolutions. Même aux périodes d'ordre et de continuité, on le voit détruire et créer. Et lorsqu'il en vient aux magnifiques incertitudes du XIX<sup>e</sup> siècle, il enfante, non une époque de l'art, mais une suite précipitée de générations si riches que chacune d'elles fait époque à elle seule. Les vingt dernières années du siècle sont un des moments les plus critiques de cette agitation. Les puissantes assises d'un nouvel humanisme, où se retrouvent, toujours tristes, mais



élargies, apaisées, les inquiétudes du temps, sont établies par Puvis de Chavannes, Carrière, Rodin. L'impressionnisme fait fleurir sous l'ondulation de la lumière, comme des bouquets soudains, mille images délicieuses du monde. Sous le jour artificiel de la vie moderne, à travers ses saccades, avec la poésie de ses nerfs, Degas saisit son essence et, la fixant en traits éternels, d'une sévérité et d'une grâce étranges, rejoint le naturalisme d'Ingres, auquel il confère une étonnante acuité. Cézanne enfin, dans son paradis de Provence, recommence la grande rêverie païenne et classique d'autrefois ; il impose l'ordre et la paix aux fastes de la lumière.

Il y a là pour le génie français comme des avenues de sécurité, comme des routes royales où peut s'engager la diversité des talents. Et pourtant elles ne leur suffisent pas, ou plutôt, suivant ces fortes traces, ils découvrent à leur tour une région inconnue d'eux-mêmes et de nous. Comme sur les visages d'une vaste famille d'un



PORTRAIT DE LA MÈRE DE L'ARTISTE  
DESSIN, PAR GEORGES SEURAT

(Collection Félix Fénéon, Paris.)

sang antique, nous reconnaissons en eux les parentés qui les unissent à tel ou tel ascendant seigneurial et en même temps l'énergie toute fraîche de leur personnalité. En visitant les salles et les compartiments de la rétrospective, nous eûmes ce double sentiment de la force généalogique et de la puissance créatrice, l'émotion de constater les libertés et les renouvellements d'un art qui, à travers ces nouveautés mêmes, restait fidèle à ses définitions anciennes.

Les hommes qui décidèrent, en 1884, de fonder cette société d'expositions ouvertes à tous ou qui, des premiers, y donnèrent leur adhésion repré-

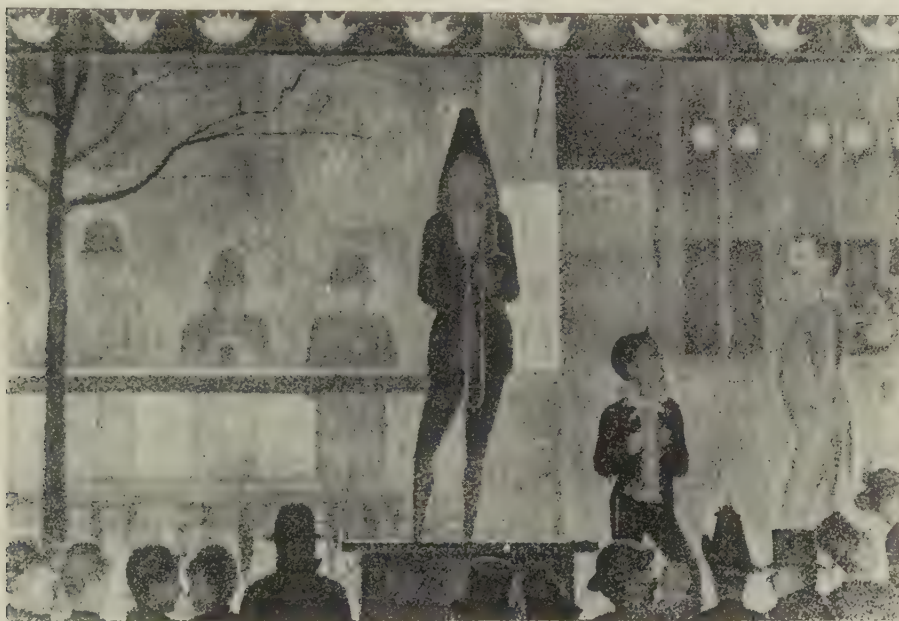


sentaient des tendances très diverses. Parmi eux, des peintres comme Auguste Lançon appartenaient au passé, apportaient quelque chose de la leçon de Courbet et de sa probité solide ; Odilon Redon, son romantisme visionnaire et sa charmante palette météorique ; la plupart, l'influence ou la familiarité de l'impressionnisme. Mais certains forment un groupe à part, cohérent et remarquable : Seurat, Signac, Henry Cross ; ils donnent sa couleur au Salon des Indépendants, l'année même de sa fondation ; ils y font paraître la nouveauté, l'évidence d'une doctrine et d'une technique, — le néo-impressionnisme. On en connaît les saillants théoriques, la volonté de rigueur scientifique, et ce léger fumet de laboratoire qui déconcerta les contemporains. On y vit surtout la cristallisation de l'impressionnisme et son durcissement en formule. En fait, tout en mettant à profit le rajeunissement de la palette, il commençait une réaction. Seurat, dans cette rétrospective, nous apparaît un et triple : c'est un chimiste du ton, l'homme de la patiente analyse et des dosages ; c'est le poète le plus sensible au charme de l'enveloppe, à la caresse des pénombres, à l'espèce de brume psychique dont il voit emmitoufflés les vivants : les beaux dessins exposés — et tant d'autres encore — nous le montrent ainsi, sous ce demi-jour fantomatique, dans ce crépuscule spirituel qui baigne à la fois les rues de la ville et l'émouvante intimité des intérieurs assombris ; enfin, c'est un styliste, il est inquiet de cette géométrie secrète de droites, de courbes, de spires et d'arabesques qui, imposant aux formes un rythme et une cadence, nous les font paraître plus mystérieusement belles. De là, peut-être, son goût du cirque, — comme le goût de la danse chez Degas, qui ne fut pas pris seulement par la singularité du milieu et par l'acidité d'un profil ou d'une structure, mais par la poésie du geste et par le chiffre de la féminité. La *Parade* n'est pas un épisode de la vie qui passe, une ode chatoyante au mouvement et à la lumière, mais une composition ordonnée et stable, la synthèse, étonnamment voulue, charmante, mais d'une tension un peu pénible, d'études savantes et concertées. Nous sommes à l'opposé de l'« impression » pure, dans le domaine d'un irréalisme féérique qui conserve intact le prestige du plus délicat des songes, tout l'esprit et toute la sensibilité de la chose vue, mais qui ne laisse rien au hasard ou au caprice.

On le sent, cet art n'est pas la suite de l'impressionnisme, mais, né de lui, l'expression d'une esthétique contraire. Cross y a aidé par ses recherches en divers sens, par ses pâtes de verre, où l'ingénuité jeune de la forme s'allie à la fraîcheur du ton et au bel instinct décoratif, par des peintures qui, comme la *Joyeuse baignade* (1903), installent, sous la touche ponctuée et sous la formule du métier, les plus souples et les plus harmonieuses guirlandes plastiques. Quant à Signac, c'est un décorateur lui aussi.



Non seulement parce que ses paysages présentent l'éclatante discontinuité de la mosaïque et ses stridents accords de matière, mais parce qu'ils sont conçus comme des paysages de style, comme de belles architectures, comme les cadres d'une fiction. Il est curieux de le voir passer des grisailles faiblement irisées de la *Berge d'Asnières* (1886), où il s'apparente à tel ou tel impressionniste, Pissarro, par exemple (mais avant qu'il l'eût séduit lui-même et amené à l'évangile pointilliste), à sa décoration pour une Maison du peuple, *Au temps d'harmonie* (1895). Du reste, ils ont tous désiré des



Phot. Libr. de France.

LA PARADE, PAR GEORGES SEURAT

(Appartient à MM. Bernheim-Jeune, Paris.)

murailles, ils ont aspiré à dépasser l'étude, la notation de paysage, quelques-uns même à signifier une pensée sociale dans de vastes ensembles : c'est le cas de Théo van Rysselberghe, dont la rétrospective ne nous fait connaître le talent que par un côté, mais qui suffit à évoquer au moins ses aptitudes et sa volonté. Le néo-impressionnisme, longtemps considéré par la critique comme un pur exercice d'abstrac-teurs, se prolonge jusqu'à nous, non à titre d'exception ou de survivance, mais avec fraîcheur et variété, dans les œuvres de Lucie Cousturier ; le *Pont de Chatou*, de Vlaminck (1908), lui appartient peut-être encore. Charles Angrand restait et reste plus près de Seurat, avec des dessins d'un sentiment subtil et fort, avec un fin réseau d'enveloppe, qui évoque de pénétrante manière la poésie des apparences,



leur intimité mélancolique, même sous le soleil. La violence de Maximilien Luce, son énergie de peintre des tristesses populaires et des aspects les plus cruels des cités, avait recours à de tout autres moyens, mais elle était inspirée par des sentiments du même ordre.

Cependant un autre groupe faisait paraître des instincts et des recherches d'un caractère différent, mais où se retrouvait aussi, avec quelques-unes des acquisitions de l'impressionnisme, le souci d'aller plus loin, fût-ce contre lui. D'abord Séguin, puis Maurice Denis, Sérusier, Bonnard, enfin Vuillard et Roussel introduisaient au Salon des Indépendants, entre 1886 et 1901, une doctrine, des recherches, un génie nouveaux. La plupart d'entre eux étaient sous l'influence de Gauguin : Séguin et Sérusier en avaient subi le prestige direct à Pont-Aven, les autres la connaissaient par l'intermédiaire de Sérusier, qui les arrachait à la mollesse de l'enseignement des Académies et à la nostalgie des tons fins, en leur montrant et en leur commentant une intense pochade de Gauguin, rapportée de Bretagne. Dès avant son départ pour les îles, le maître de Pont-Aven portait en lui l'animadversion de l'impressionnisme, « un art purement superficiel, tout de coquetterie, purement matériel, où la Pensée ne réside pas ». Inquiétudes dangereuses pour un esprit d'une autre trempe et qui, en pleine mêlée symboliste, pouvaient conduire soit aux équivoques de la peinture littéraire et mystique, soit à l'esthétique du « décoratif », comme on l'entendait au cours de ces années-là. Des talents comme Filiger y résistèrent mal. Mais d'autres se dégagèrent des linéaments un peu tendus de l'école synthétiste, et l'excellent en demeurait acquis à de beaux peintres : on le voit par Vallotton, qui, vers ce temps-là, donnait des dessins de vitraux et les beaux masques en blanc et noir, énergiquement concis, des préférés de la *Revue Blanche*. Le plus fidèle aux enseignements de Gauguin, Sérusier exposait à la rétrospective un ensemble très significatif, un triptyque de paysages, d'une harmonie à la fois véhémence et sourde, où les accords de tons, notamment les rouges et les jaunes, sont d'une insigne rareté, trois bustes de *Fileuses* dans le même panneau, cherchés par les beaux à-plat et dans l'intensité mystérieuse des tapisseries anciennes. D'Armand Séguin, sauf la *Jeune bretonne* (1893), rien qui répondit avec force à la poésie de Pont-Aven, qu'il a traduite pourtant avec infiniment de charme dans des paysages de vallons et de villages celtiques où revit, avec plus de tendresse et de secret peut-être, la rêverie triste de Gauguin.

Maurice Denis, Bonnard, Vuillard et Roussel ne pouvaient rester fidèles à la littéralité d'une dogmatique ni devenir séides. Il y avait en eux trop de sensibilité, et trop particulière, le raffinement du Paris de ce temps-là, je ne sais quelle finesse de bourgeoisie et, mêlée à des habitudes et à des soucis de



haute culture qui leur avaient fait trouver naturellement évocatrices et sympathiques les suggestions de Gauguin, la curiosité de la vie moderne et l'aptitude à la saisir d'un trait, d'une note ou d'une nuance. C'est Maurice Denis qui s'est le mieux pénétré de l'esprit « synthétique » et qui l'a le mieux accommodé aux exigences de son génie intime, de ses aspirations classiques, en le rattachant avec bonheur dans ses écrits à certains besoins éternels de l'art français. Il a bien choisi ses envois. Son *Matin de Pâques*



Phot. Roseman.

INONDATION AU PONT-ROYAL, PAR M. PAUL SIGNAC

(Salon des Indépendants.)

(1891), c'est, dans une matière économe et paisible, avec un sentiment exquis de l'heure et de la saison, avec le raffinement des roses, des gris, des blancs, des bruns et des noirs, tout le charme de sa mysticité jeune, toute l'habileté de sa candeur savante. Plus épisodique, plus direct et peut-être plus nourri, son *Cézanne dans un paysage aixois* (1906) nous montre Maurice Denis au moment même où, en compagnie de K.-X. Roussel, il essayait de discriminer chez le vieux maître le disciple de l'italianisme fastueux, de l'académisme baroque, et le camarade des impressionnistes. Mais ce n'est qu'un moment de Maurice Denis : chez Roussel, les souvenirs du voyage, des causeries et des œuvres laissent de



plus durables traces. Dans son *Cortège de Bacchus*, sa *Jouvence*, éclatante de fine allégresse, il apparaît bien comme l'authentique continuateur de Cézanne, — Maurice Denis nous en avertit lui-même, — avec une libre grâce, une tendre ivresse qui lui appartiennent en propre. Son art tout entier n'est-il pas Jouvence ? Ces belles danses, ces formes suavement entrelacées, sous une dévorante ardeur solaire, ne se nouent-elles pas, mais à travers Cézanne et Delacroix, aux plus illustres bacchanales du génie français ? Voilà l'un des anneaux de cette grande chaîne qui, à travers les âges, relie le présent au passé, la vivacité de la peinture jeune à l'autorité d'une tradition.

Bonnard est autre, et Vuillard aussi, — Vuillard à peine présent, et quel dommage, car c'est un maître, un Français accompli, un de ceux où nous reconnaissons le mieux, mêlée à la sensibilité de Paris, à la fine sagesse de la vie, la note durable, ancienne, loyale, de nos intimités domestiques et morales. Le petit portrait qu'il expose, le portrait de Lautrec, prend la vérité physionomique d'un trait aigu, malin, et saisit l'identité permanente à travers la mine d'un jour. Bonnard et lui, à leurs débuts, au temps des expositions chez Le Barc de Boutteville, voisinant avec les « symbolistes », avec Emile Bernard, avec Gauguin, avec Sérusier et Charles Guilloux, frappaient la critique par la nouveauté de la recherche linéaire et par la belle qualité de la tache. Ils restaient sensibles au charme de la vie et ne s'évadaient pas dans des aventures, ils étaient déjà de merveilleux artisans de la matière peinte. Elle semble s'être un peu assourdie, cette harmonie de duvet et de pelage, cette onctueuse fourrure du ton, chez les anciens Bonnard, par le crépuscule des ans, mais non pas la spiritualité de l'humour, son trait japonais, si bien d'accord avec cette peinture-là. La *Scène de jardin* de 1892 est un peu ombreuse, étouffée, mais on y voit tout de même se dessiner l'avenir de Bonnard, par le parti inattendu, par la malice des silhouettes associées aux ombrages du jardinet, qu'on croit tenir dans le creux de la main, comme un gentil souvenir de banlieue d'été. Sans doute cette œuvre, si différente de l'*Après-midi bourgeoise*, où la même veine prend un tour plus copieux, plus appuyé, est-elle la contemporaine de tel *Crépuscule*, où, devant un groupe de femmes sur une pelouse, groupe de la familiarité la plus finement lyrique, le peintre installait, comme la signature de sa fantaisie, un coq blanc et un caniche noir...

Aux expositions des Indépendants, Lautrec était son contemporain et son voisin : néo-impressionnistes et synthétistes ou symbolistes, puisqu'il fallait de ces définitions catégoriques, se groupaient à l'écart, dans une salle ou deux, tandis qu'ailleurs déferlait le flot des amateurs. Lautrec, lui aussi, cherche dans la qualité expressive de la ligne et dans l'autorité de la tache,





LA FEMME AU CHIEN  
par H. DE TOULOUSE-LAUTREC.  
(Appartient à M. Hessel, Paris.)







comme dans l'intensité veloutée du ton, la signification persuasive de son sentiment moderne. Mais il est surtout l'héritier de Degas, un héritier violent, volontaire, corrompu, cynique, admirable. Par ses affiches de café-concert, par ses titres de musique, avec Yvette Guilbert, Jeanne Avril, May Milton, toutes les étincelantes et fuyantes étoiles des plaisirs de Paris, il continue les grands peintres de théâtre du Japon, les tori-i, qu'il a connus et aimés. Mais par ses terribles saccades, ses enveloppements canailles, ce sens de



Phot. Libr. de France.

PORTRAIT DE CÉZANNE, PAR M. MAURICE DENIS

(Exposition rétrospective des Indépendants.)

l'affaissement ou de la désarticulation de la forme, par la qualité profonde de certaines de ses confidences de féminité, comme il les dépasse ! Le peintre, l'étonnant harmoniste des tons acides ou feutrés, caressés par l'artificielle lumière des lunes Popp ou des papillons de gaz, on put mesurer son ampleur et son charme à l'exposition organisée à la veille de la guerre. Mais il me semble qu'avec la *Femme au chien*, *Au salon* et le *Moulin Rouge* de la rétrospective des Indépendants, nous avons bien les aspects essentiels. Il n'a peut-être rien peint de plus solide, de plus complet que ce *Moulin Rouge*, où les rapports des tons, les notes tabac, les notes d'or, les gris délicats, les liserés de linge, les noirs profonds des draps masculins, la fantaisie charmante et vulgaire des robes de filles, l'arène de la danse, tout



en feu, le masque de carton vert d'une passante de féerie, tout gravité autour d'une tête de femme, dont on ne voit que le chignon roux, à la fois lumineux et sourd, magnifique trophée vénitien de Montmartre.

Tous ces maîtres, pris à leurs débuts (et c'est là l'intérêt majeur de cette rétrospective), ou interrompus par la mort, comme Lautrec, c'est un beau chapitre, déjà ancien, de l'histoire de la peinture, une page qui, dans sa plénitude significative, se suffit. Jamais génération ne parut plus cohérente,



Phot. Roseman.

LA FONTAINE DE JOUVENCE, PAR M. K.-X. ROUSSEL

(Exposition rétrospective des Indépendants.)

malgré l'extrême diversité des talents. Le siècle nouveau les voit continuer la rectitude ou le caprice de leur développement, mais l'art longtemps occulte de Cézanne, connu par des pèlerinages en terre d'Aix, puis répandu sur Paris et sur le monde, exerce dès lors auprès des jeunes peintres le plus puissant des charmes. Il apparaît comme une révélation, comme une construction du monde. Il porte en signes indéniables le souvenir des premières luttes de l'impressionnisme à une génération nouvelle qui s'en détourne, mais qui lui reste grandement redevable, à travers Cézanne, de quelques-uns de ses magnifiques dons. Surtout, cet inquiet lui donne le sentiment de l'ordre et de la paix dans la lumière. On se répète son mot fameux : « Je fais du Poussin d'après nature », où l'on veut saisir l'unité de l'école française. Plus encore, on le voit, dans la structure d'un univers fixe et



solide désormais, et non plus strié ou ponctué d'ondes et de vibrations, recommencer, sur des sensations fraîches, le métier de la peinture. Après les expériences de laboratoire et les recherches du raffinement, il se montre ici dans sa neuve loyauté. Point d'exotisme, de départ pour les Iles Fortunées, point de souvenirs du Japon, de la Perse ou de l'Inde ; il n'aimait pas ce qu'il appelait les « images chinoises » de Gauguin et de son groupe. Dans son Italie des Gaules, entre la Sainte-Baume et la Sainte-Victoire, aux rives



Phot. Fernhe'm-Jeune.

L'APRÈS-MIDI BOURGEOISE, PAR M. PIERRE BONNARD

(Exposition rétrospective des Indépendants.)

de l'Estaque, il se maintient dans sa droiture, sous une lumière sans équivoque, devant des profils forts, des masses que l'œil et la raison saisissent comme la main peut les prendre. A cet art qui vient de loin, qui n'est pas touché par les remous de Paris, qui sort d'un érémitisme exalté, les années confèrent le privilège de ce qui ne meurt pas. Aux murs de la rétrospective, je lui trouvais l'apparence apaisée et sereine des anciennes fresques ; je n'y voyais plus les glissantes équivoques de l'huile, mais cette qualité absorbée, économe et sévère d'un ton sur l'enduit de la pierre. Notre mémoire ne se détache pas volontiers de cet *Enfant au chapeau de paille*, en tablier gris, d'un gris si fin, d'une si douce chaleur ; il semble qu'on entende bourdonner la guêpe, dans la chambre blanche, aux persiennes demi-closes, en Aix.



Van Gogh l'avoisine, et c'est bien ainsi, car tous deux appartiennent à l'ordre héroïque, mais on ne vit jamais, à la même époque, dans le même milieu, et peut-être touchées de la même lumière, deux natures plus différentes. Si l'expressionnisme est autre chose qu'une attitude purement intellectuelle, un vouloir métaphysique, il peut se réclamer de l'instinct furieux et beau de ce Hollandais nomade, de son don incandescent, une des plus hautes flammes du lyrisme en peinture. Van Gogh est là, avec la variété de son talent et l'unité de son inquiétude, le ferment caché de romantisme solaire qui le travaille et qui le torture, avec la *Femme au châle vert*, du temps de ses tristesses et de ses recherches à Nuenen, avec ces extraordinaires *Souliers* où se retrouve, mais décuplé en intensité expressive, le souvenir de son passage chez les naturalistes belges, avec son *Bal à Arles*, qui traduit l'influence des causeries de Gauguin, avec les trois paysages et le portrait de l'artiste, où Van Gogh se montre enfin despotiquement et lumineusement Van Gogh, un observateur et un mystique, à la manière des anciens peintres de son pays, le poète d'une étonnante féerie de vérité.

Ces maîtres, ceux qui les escortent et qui leur font suite, retracent par leurs œuvres le développement logique d'un art, ses mouvements, ses réactions, ses recherches, ses tentatives, qui, malgré les divergences, peuvent être toutes interprétées en fonction les unes des autres. Henri Rousseau, le Douanier, semble venir d'un autre monde, j'entends d'une autre humanité. Peut-être est-il le pur produit des Indépendants, ou plutôt il y représente, mais avec une force singulière, ceux dont longtemps on n'a pas parlé, les travailleurs du dimanche, les immenses candeurs anonymes, la bienheureuse enfance des petits bourgeois retraités qui font de la peinture avec des couleurs sans danger. Il a une mystique de concierge spirite, l'appétit de l'extraordinaire, mais limité et comprimé par l'instinct de l'ordre, par le besoin de la chose propre et soignée qui sommeille au cœur des faubourgs de Paris. Il a aussi le goût de l'allégorie, l'application de l'étude, le respect de son art : il ne saurait peindre les bouchers ou les pâtisseries de Popincourt qu'en redingote ou en veston noir, la moustache cirée, la chevelure impeccable, comme aux matins de fête, leurs dames et leurs demoiselles près d'eux, dans leurs roides atours. Il peint continu, par couches homogènes et monochromes, et, au moment où l'on cherchait à ressaisir de toutes parts la peinture, volatilisée par l'impressionnisme, il apportait l'extrême de l'expérience contraire, il ramenait (dirai-je par l'absurde?) à la notion de l'ouvrage bien fait. Cela dit, ce n'était pas un peintre de roues de carrosse ou de caisses de cabriolet. Il y a dans la *Carriole de M. Juniet* des qualités siennoises, et les *Singes dans la forêt d'orangers* peuvent être intrépidement rapprochées de l'Oiseleur dans les



branches, une des fresques de la chambre de la Garde-Robe, au Palais des Papes d'Avignon. Hélas, ne sommes-nous pas les victimes de l'histoire de l'art, du besoin de tout expliquer ? Il y a bien de l'audace dans de tels rapprochements... Mais, au fait, il n'a peut-être manqué au Douanier que la magnificence des commandes pontificales et un beau mur ?

Quoi qu'il en soit, son action n'est-elle pas limitée à l'histoire du goût plutôt qu'à celle de la peinture ? Cet art offre surtout une occasion aux constructions intellectuelles de la critique. Il a moins suscité une école que d'amusants pastiches, qui resteront toujours bien inférieurs au ton des originaux. C'est à Cézanne, — c'est à Renoir aussi, — qu'il faut recourir pour comprendre les directions essentielles. Matisse, parrain et père des « Fauves », n'intervient que comme un simplificateur, pour montrer une fois de plus, d'un trait et d'un ton enragés, subtils, sauvagement précieux, la nécessité de rompre avec les équivoques recherches, tout ce qui, dans le raffinement de la sensibilité et de la matière, lui paraît l'à-côté

de la peinture : on voit d'ailleurs l'effort qu'il fit à cet égard sur lui, depuis l'inconsistante et insignifiante *Notre-Dame* (1896) jusqu'à ses compositions de 1910-1913. C'est Cézanne et c'est Renoir qui s'interposent de si frappante manière entre des hommes comme Guillaumin, Henry Moret, le charmant Loiseau, ombre légère de Sisley, tous ces camarades, tous ces éblouis des grands impressionnistes anciens, et, d'autre part, Albert André, dont l'art est de franchise et d'unité, d'Espagnat, savoureux, sucré, juteux comme un fruit, et Guérin, heureux peintre. C'est Cézanne qui arrache d'abord Vlaminck aux vestiges de pointillisme du *Pont de Chatou* et lui



Phot. Vizzavona.

L'ENFANT AU CHAPEAU DE PAILLE

PAR PAUL CÉZANNE

(Appartient à M. Hodebert, Paris.)



désigne la route blanche sous le ciel plombagineux, le mur de la bâtisse de campagne, violent et soudain comme un mauvais coup, toute cette poésie d'âpreté fraîche qui sent peut-être le dimanche de banlieue et le cabaret, mais qui nous saisit avec véhémence. Le même écart apparaît entre le *Portrait de femme* de Charlot, peint dans une matière ancienne, et les *Paysans attablés*, cousins-germaines des *Joueurs de cartes*, ou la *Bergère au foulard jaune*, et, chez Lebasque, entre le *Portrait de la mère de l'artiste* (1890) et des œuvres plus



Phot. Libr. de Erance.

LE BAL A ARLES, PAR VINCENT VAN GOGH

(Appartient à M<sup>me</sup> Druet, Paris.)

récentes. Chez Marquet, l'évolution suit une autre courbe. Dès 1903, il est lui-même, il est complet, solide, juste étonnamment, dans son *Abside de Notre-Dame*. Avec des moyens plus sobres, une exceptionnelle puissance de synthèse directe, il peint vers 1910 les vues de la Seine à Paris, dont la rétrospective offrait un aspect, l'*Inondation au pont Saint-Michel*. Et puis il s'amincit, il s'anémie dans des pages qui conservent leur charme, leur lucidité forte, mais qui n'ont plus la plénitude de naguère. Mais c'est un maître, dans la grande tradition de largeur et de puissance organique inaugurée par Cézanne. On pourrait multiplier les exemples, en les empruntant à Manguin, qui fut rarement mieux inspiré que dans la *Femme*



à la grappe (1906), à Camoin, à Flandrin, dont le *Masaccio* de 1909 affirme, par un sentiment de fresque et par une « grandeur » étudiée, l'aspiration au style.

Cette aspiration, si caractéristique de l'art français, dès les années qui précèdent immédiatement la guerre, explique le retour aux études de nu et à des compositions qu'on appellerait héroïques, si ce terme ne devait être immédiatement corrigé par la notion d'une familiarité souvent pleine de



Phot. Roseman.

SINGES DANS LA FORÊT D'ORANGERS, PAR LE DOUANIER ROUSSEAU

(Collection A. Villard, Paris.)

charme et d'une étude très sensible : c'est d'après nature que naît et s'élabore le nouveau poussinisme. Au moins l'accent de la forme observée, particulière, attachante, et même l'innocence d'un sentiment vrai distinguent des œuvres savamment établies, comme la belle *Pastorale* de Désiré (1906). Il y a plus d'ampleur, mais plus de lourdeur aussi dans la *Provence* de Girieud, jadis enflammé par Van Gogh. Dans cet ordre d'idées, la rétrospective n'a montré d'Othon Friesz rien de comparable à ces recherches de féminité, d'un si nerveux tressaillement, d'une acuité plastique si étrange, que l'on put voir à l'un des derniers Salons des Tuileries : mais, à d'autres égards, il est bien curieux de comparer les *Maisons à Falaise*, de 1895, que l'on nous montrait déjà l'an dernier à la Galerie Druet, d'une exécution tendre,

sincère et vraie, à son *Coïmbra* de 1911, — une des plus belles périodes de son talent, — paysage de vision et de vérité, la ville offerte sur sa montagne, au fond d'une perspective plongeante, non pas un coin, non pas un aspect, saisi dans un désordre de fragment « pittoresque », mais le monceau des bâtisses de l'homme, étagées sous un ciel aride. C'est comme une évocation moderne de la Tolède de Greco.

Ce maître commençait à hanter — pour la seconde fois — la peinture européenne, et l'art français était loin de rester étranger à ces agitations. Jamais, sinon au cours du Quattrocento, on n'éprouva pareil besoin de reconstruire l'univers, de le configurer, non d'après les données de la science objective, mais d'après la volonté de l'homme. Modigliani échappait aux systèmes, mais non pas à son romantisme pétri d'italianité, à sa mélancolie convulsive qui pressure la forme, l'étire, l'allonge et la penche, pour lui donner un « sens ». D'autres cherchaient méthodiquement à détruire les raffinements d'épiderme ou d'intention et à réduire l'instinct. Un formidable courant théorique traverse la peinture et cherche à la renouveler. Pourquoi s'en étonner ? N'en a-t-il pas toujours été ainsi au cours des périodes critiques ? Et le classicisme lui-même n'avait-il pas les conférences de l'Académie royale pour le charpenter d'exemples, de discussions et de dogmes ? Quant au Moyen Age, ce n'est pas seulement un rêveur mystique, un ingénieux illustrateur de la Bible des pauvres, c'est un constructeur de la forme et un géomètre. Les abus de la pensée n'ont jamais été néfastes qu'à la médiocrité. L'art n'est pas le vague instinct d'un songe ou la représentation hasardeuse de l'objet, il est système, il est ordre. Une des formes les mieux connues et les plus abondamment commentées du génie théorique au début du *xx<sup>e</sup>* siècle, c'est le cubisme. La rétrospective des Indépendants se devait de lui faire une place, et elle permit d'en étudier les modalités diverses. Qu'importe la particularité des pratiques par lesquelles on saisit l'interférence des trois dimensions de l'espace et du rythme de la vie intérieure, si elle aboutit au charme ou à l'éloquence de la forme peinte ? Mais tous les cubistes sont loin d'y aboutir. La plupart d'entre eux apparaissent cantonnés dans le démodé d'une formule. Vient un moment où il faut rompre avec la recherche et laisser parler l'instinct. Du reste, il y a le cubisme de Gleize et le cubisme de Picasso : ce dernier ne fut que l'aliment provisoire d'un style. On sait et l'on retrouve l'acquis de ces sortes d'expériences chez ceux qui s'y livrèrent sans s'y abandonner pour toujours, ou qui prirent le temps de réfléchir aux expériences des autres. Plus qu'une influence, dont on pourrait mesurer et doter les nuances, il y a là le ton d'une époque, son langage, ou plutôt sa grammaire.

On voit bien ce qu'en retint Luc-Albert Moreau, en comparant la mince



et jolie *Enfant blonde* de 1912 au *Boxeur* de 1922, et même le rubéniste Favory, d'une nature d'ailleurs peu théorique et défendu contre l'aspérité coupante du génie abstrait par sa facile abondance, par ce trop-plein de sève rouge qui s'épanche dans ses œuvres. D'une manière générale, le sentiment français, chez les adeptes mêmes du cubisme, protestait contre les excès de rigueur doctrinale et l'esprit de laboratoire : même chez Lhote, à une époque ancienne, en 1911, avec *Escapes*, la qualité de l'atmosphère,



Phot. Libr. de France.

L'ABSIDE DE NOTRE-DAME, PAR M. ALBERT MARQUET

(Collection H. Manguin, Paris.)

l'étude des valeurs interviennent dans la structure de l'univers et se combinent avec la géométrie des formes. Lhote n'avait pas impunément regardé Vermeer. Que doit Derain à ce mouvement ? Des suggestions peut-être, mais il suit son propre chemin. Entre son *Paysage du Pecq*, d'avant-guerre, et son récent *Paysage du Midi*, il y a tout un travail de l'œil et de la pensée ; au lieu d'un système de taches justes, expressives, bien en place, il cherche les modelés ronds, cet écueil de toute peinture possible, les valeurs non pas franches, mais dégradées, amorties comme à l'estompe, dans la fadeur de la palette. Ces sous-bois où les troncs sont pareils à de grosses tiges aqueuses, à des plantes de marais gorgées de vase rose, ont néanmoins pour eux la poésie de la fiction ; c'est du classicisme féérique ; peut-être verrons-nous

renaitre un jour l'Italie de Bertin et d'Aligny ; celle de Corot nous serait de plus grand prix : certaines études de Mainssieux en rappellent l'accent. Mais Waroquier remonte plus haut et va plus loin : chez cet artiste raffiné, peu inquiétant, en vérité, avec le *Pont Marie* de 1902, la plus rare recherche de la ligne et du ton évoque tour à tour la Chine médiévale ou le décor du Quattrocento florentin ; sa palette s'est enrichie d'une étrange gamme où des notes de sable, d'argile, de terre grasse acquièrent, sous des ciels métalliques, des sonorités de cuivre et d'étain. Dunoyer de Segonzac reste fidèle à l'énergie de son tempérament et à sa poétique ; Utrillo à son étonnante imagerie de la ville, naguère beurrée d'un savoureux métier, aujourd'hui plus linéaire et plus porphyrisée : ce qu'il y a de médiocre et de mélancolique dans nos bâtisses pareilles à des cartonnages, chancelantes de vétusté dartreuse, ou froidement propres, d'une propreté douteuse de plâtre et d'enduit, il l'a vu. Parmi les « jeunes », Yves Alix, Gromaire, Chagall, — Chagall dont le *Rabbin* révèle un don remarquable d'évocation expressive, une puissance barbare : ce sacerdote des petites villes de boué et de bois, dans ses funèbres lainages rituels, avec sa barbe pauvre et mal plantée, ses pommettes asiatiques, s'impose à nous avec un cruel despotisme. C'est le grand-prêtre des Huns.

En face de ces recherches et de ces âpretés, il y a l'art de l'agrément, une sorte de divulgation des nouveautés d'autrefois, le charme facile des peintres installés dans la notoriété après les batailles d'hier, l'audace en mineur, si l'on veut, — chez les uns, le maniérisme fatigué de leur propre manière ; chez les autres, les regrettables résultats du succès. C'est peut-être la philosophie d'une rétrospective comme celle-ci, plus éloquente, d'une vie plus forte et mieux tendue dans les œuvres anciennes. Je ne parle pas des Indépendants de la dernière heure qui paraissent en troupe serrée à cette exposition sans avoir derrière eux autre chose qu'un court passé d'études et de promesses. Mais il est curieux de voir comment la vogue a pu toucher et atteindre certains talents, parfois pour les déformer, plus souvent pour les anémier. Les femmes ont sans doute une grande part à cette baisse de la tonalité. Leur facile génie, leur vivacité d'assimilation, leur impuissance à dépasser une certaine limite ou à se maintenir sur les hauteurs les y portent naturellement : elles représenteront toujours le côté agréable des révolutions. J'excepte Suzanne Valadon, qui incruste dans un dessin volontaire de véhémentes et captieuses valeurs colorées, mais Marie Laurencin — avec bien de la grâce, il est vrai — conduit la ronde de gentils mannequins, femmes, ombres, poupées, fixées, comme d'une houppe à poudre, sur l'étain d'un miroir. Il arrive que Marval, jadis vaillante aux grandes œuvres, se répand en pages qui sentent la mode, la coulée inconsis-



tante, la concession au goût du jour, à la parisianité, au succès, et que Charmy, si bien douée, cède sans contrôle à de dangereux éloges. Mais ce n'est pas le trait des femmes seulement. On peut le noter à propos de Guérin, dont l'agrément fardé tourne au vulgaire de l'image; je le répète à propos d'Ottmann, dont le sûr talent et la virtuosité de peintre de morceaux se perdent dans ce futile appareil de moires, d'étoffes, de rubans, *Chez la modiste*. Hélas, il est bien tentant de plaire. Doit-on en faire grief



Phot. Libr. de France.

COIMBRA, PAR M. OTHON FRIESZ

(Exposition rétrospective des Indépendants.)

à ces maîtres, alors que tant d'autres s'appliquent à nous violenter ?

Toute histoire d'une école, toute tentative de groupement et d'explication est incomplète et injuste, surtout si elle ne tient pas compte de ces artistes qui, riches d'un don, d'une sensibilité, d'un haut dessein, sont moins qualifiés par leur « série » que par leur talent. Il n'y a pas à les réduire, à les comprimer, pour les faire participer de force à un mouvement. Prenons comme elles nous viennent ces délicieuses récompenses. C'est le privilège de ces expositons que de nous les donner. Parmi tant de morts d'autrefois, ou d'hier, que de beaux noms ! Braquaval est peintre, et peut-être grand peintre. Il a la gamme concentrée et nuancée des plus chers de nos maîtres :

il y a en lui quelque chose du songe de Corot, mais ponctué des fermetés, des notes noires et rousses d'une autre génération, une matière fine et grasse, et déjà cet ambre émouvant des belles choses vieilles avec dignité. Son œuvre, très savante, est toute d'amitié et de charme. On voit, dans cette rétrospective, beaucoup d'adroits insensibles, l'effort pesant vers le métier, l'audace feinte et le défi de la violence : Braquaval est tout uniment un peintre et un homme d'émotion. Milcendeau appartient, lui aussi, au demi-jour du passé. Il sortait de l'atelier Gustave Moreau, — comme Manguin, Matisse, Guérin, Marquet, Flandrin et Rouault, cet acharné de la matière et du lyrisme, ce possédé d'ardeur dominicaine en peinture : groupe qui, à travers le rayonnement de Cézanne et de Renoir, reste plus qu'on ne croit tributaire des leçons de son maître. Les nouveautés du siècle ont à peine touché Milcendeau. Son rêve de Vendéen mélancolique, il l'a poursuivi, comme d'un trait de crayon, égal, tendre et sévère, durant sa courte vie. Son émotion d'humanité, il nous la confie dans ses dessins, touchés de quelques notes d'aquarelle, éclatantes et raffinées. Le Lyonnais, Jacques Martin, lui, dans une ville de peintres, mais lointaine, mais jalouse de son particularisme de brumes, mit une sorte de faste vénitien et de volupté allègre, la gloire de la femme, l'éblouissant paganisme de la fleur et du fruit : il était là, avec des œuvres de matière succulente, mais étouffées, assourdies, sauf une grappe de raisins, morceau de sa treille, tout vermeil de sucre doré, de soleil chaud. Elle suffisait à évoquer une longue lignée de peintres du Rhône : Ravier, Vernay, Carrand, Seignemartin, et d'abord Guichard, qui vont du romantisme à Monticelli, et de Monticelli à l'impressionnisme, et qui illustrent, non les fastes de leur cité seulement, mais l'art français. Willette, Steinlen nous ramenaient à Paris et à Montmartre, — Willette, mort d'hier, qui peut paraître aux hommes nouveaux un très ancien peintre, mais dont la verve élégante, la gentillesse gaillarde, l'harmonie de gris chauds et légers, animés d'un bouillonné de linge ou d'un coin de chair, mêlent à une fantaisie peut-être démodée l'éternelle spiritualité des plaisirs français. Je ne veux pas abriter ou dérober des vivants, que j'aime, dans l'ombre de ces disparus : mais comment tairais-je Piet, dont le *Square d'Anvers* (1905) est exquis de justesse, d'émotion, de poésie confidentielle, ou Renefer, dont l'*Église de Grenelle* (1910), d'une pierre triste et dorée, évoque, avec une puissance simple et par l'accord de quelques tons, la mélancolie des solitudes et des vieilles bâtisses au fond des grandes villes.

Ainsi l'on peut discerner, dans des régions paisibles, au-delà de la vogue et de ses retentissements, à l'écart des batailles et des fracas théoriques, non seulement de rares natures et de beaux talents, mais des affinités, des



sympathies et même des familles spirituelles. L'histoire prend par leurs saillants et par leurs évidences les directions décisives, elle décrit et elle construit un temps en lettres majuscules, elle isole et elle grossit les valeurs représentatives, et peut-être n'y a-t-il pas à attendre d'elle, au moins pendant qu'on la fait, beaucoup de justice. Il se peut qu'elle soit victime, elle aussi, de la publicité. Mais une critique sans système n'est-elle pas plus libre? En tout cas, elle se réserve de rares plaisirs. Ils ne lui manquèrent pas dans



JEUNE FILLE AU PIANO, PAR M. HENRI MATISSE

(Salon des Indépendants.)

une exposition comme celle-ci. Elle témoigne des incertitudes du moment et, plus les œuvres qu'elle nous a montrées se rapprochent de nous, plus nous pouvons mesurer la hâte, la fièvre, le désordre dont nous sommes possédés, plus évident aussi apparaît à nos yeux le malaise européen, dont des nomades singuliers nous portent en cadeau les témoignages, comme des sauvages sur quelque rive polynésienne. Mais elle nous prouve aussi l'abondance inépuisable de notre race, elle nous montre les étincelantes modalités du génie le plus souple qui, même lorsqu'il semble glisser hors de lui-même, reste fidèle à ses définitions anciennes. Il est la jeunesse de l'Europe, sa réserve de forces vives. La France donne au monde l'impressionnisme, le néo-impressionnisme, les charmants symbo-

listes, Gauguin, Cézanne, les Fauves, les Constructeurs ; mais, plus que des systèmes ou des théories, elle enfante des peintres et des hommes, une chatoyante, une merveilleuse poétique qui, à travers les siècles, enchante l'Occident.

Cette rétrospective, c'est la sélection et c'est le passé d'une grande société libre, c'est le vaste résumé de ses apports à l'histoire de l'art français. Le trente-septième Salon des Indépendants, c'est la mêlée annuelle, c'est la marée montante des œuvres, l'abondance des amateurs et des talents d'imitation circonvenant, absorbant les forces consacrées et les jeunes promesses. Il n'y a rien à dire, la Société reste fidèle à son principe et à son programme ; elle est plus que jamais démocratie, avec inflexibilité, avec scrupule. Mais en cheminant à travers ces interminables galeries, parmi ces milliers d'œuvres d'art, en songeant que c'est là un Salon entre beaucoup d'autres, on est tenté de penser que les jurys avaient du bon, qu'une prohibition, ou du moins une limitation s'impose, qu'il faut rétablir d'une façon ou d'une autre les épreuves anciennes par lesquelles on passait pour devenir compagnon et maître... Langage archaïque, pratiques condamnées. De cette peinture facile, expéditive, oiseuse, on en fera toujours plus, — et même de la difficile et de la pénible. Comment étreindre cet avenir, — et ce présent même ? La multiplicité des peintres neutralise la peinture.

Guérin et Matisse, qui s'étaient tenus à l'écart, de nouveau exposent et font bien, Matisse des toiles d'une acidité savante et plaisante, où l'accord des rouges frais et des blancs, des roses et des jaunes est un charme. Il y a bien de la grâce dans un paysage rêveur, décor d'un théâtre impossible, où les arbres sont en plumes de colibri, où le goût délicieux de la fanfre-luche se mêle à l'instinct du style, — le dernier songe d'une disparue, Lucie Cousturier. Le toit rouge de Briauveau brille comme une ardente fleur entre des verdurees fraîches. Je m'arrête devant une petite tête d'étude, d'un joli modelé souple, de Marguerite Crissay. Joets, qui vaut mieux que ce bref éloge, a la belle qualité de la matière ; Maillaud, sensible et solide, Maillaud, vrai peintre français, la poésie de son humanité rustique mêlée à la poésie de la terre ; Suréda, une âpreté noble et, dans sa rêche peinture, dans une austérité désertique, l'éclat précieux de la note rare ; Zingg une *Neige* légendaire et vraie, mais, dans son *Paysage des Vosges*, je ne sais quoi de mince et de désaccordé. En dehors de toute formule, avec une sincérité fine et robuste, Gaulet ne respire que peinture et paysage, et l'on n'oublie pas sa *Cascade* en Corse de la rétrospective. Un portrait de femme par Kanelba, présenté avec un agrément habile, révèle l'aisance d'un talent heureux. Louis Bouquet, peintre, dessinateur, savant dans l'ornement du livre et maître mosaïste aussi, peut demain couvrir de ses fresques ou de ses tapis-



series des murs célèbres. Le *Nu* d'Ottmann a de la beauté, la beauté de la matière, qui est vraie, charnelle, succulente, la beauté du morceau, sans recherches vaines d'agrément, sans irisation de surface, sans la discutable nacre des reflets, des flammes froides, des lueurs fausses, des tons de fard qui parfois nous l'ont gâté. Mais il y a une note plus rare et plus grave, une plus paisible économie des valeurs dans le *Nu* savant, désagréable et noble de Bosshard.

Et puis voici les amis du Douanier, René Rimbert, qui, avec des soins et un humour de pasticheur plutôt que de disciple, nous montre son *Ascension* vers le paradis des grands peintres. Olof, Suédois, fait-il partie de ces saints des derniers jours ? Oka et Shimizu, Japonais, assurément. Comment rester insensible à ces interférences d'exotisme ? Mais qu'on me laisse préférer les poissons de Toda, qui appartiennent, eux, à la belle tradition naturaliste et décorative des Iles de la Perfection. Dans une exposition où les étrangers abondent, on aimerait pouvoir saisir, sous les sédiments inter-



Phot. Roseman.

NU, PAR M. HENRY OTTMANN

(Salon des Indépendants.)

nationaux, l'accent particulier d'une race et d'un milieu. Il me semble le discerner, et non pas médiocre, dans les paysages pierreux et blancs que Prieto rapporte du pays des moulins à vent et de Don Quichotte de la Manche, et il s'impose par je ne sais quelle langueur, tzigane ou tartare, dans la *Paysanne roumaine*, solidement peinte par Iser, et d'un beau caractère. Elena Popea veut se dépasser, se hausser par des quadratures et des géométries : son instinct est plus beau.

Il est convenu que le Salon des Indépendants appartient aux peintres. Ils

s'y répandent, ils y foisonnent. Mais qu'ils ne nous cachent pas une charmante et robuste sculpture française qui médite et qui réfléchit, elle aussi. Ni Albert Marque, à la rétrospective, ni Parayre, au Salon, ne se révèlent comme des révolutionnaires : tous les deux, ils apparaissent comme de bons artistes de chez nous, sensibles à l'ingénuité d'une ligne heureuse, d'un volume tendre et fort, au beau jet d'un corps jeune. Parayre fixe un songe de marbre dans un bloc d'ébène, pareil à quelque bronze végétal, à quelque antique concrétion, durcie dans un sol sauvage. Comment ne pas songer à Gauguin, aux bois merveilleux de la collection Fayet, par exemple, qui semblent aussi vieux que la terre, et les idoles d'une liturgie oubliée ? Partout la sculpture nouvelle tend à éliminer les dangereux compromis avec la peinture. Elle se fait masse, elle évolue peu à peu vers la statue-colonne et, dépassant cette limite, vers le xoanon, abri magique d'un dieu. Ce n'est pas en vertu d'un capricieux retour à la barbarie que figure ça et là quelque billot de bois flotté, taillé à la ressemblance d'un fétiche, mais par l'effet extrême d'une volonté de synthèse et de symbole analogue à celle qui animait certains peintres français d'il y a trente ans. Peut-être cette statuaire ne s'emploiera-t-elle jamais, ou à titre exceptionnel seulement, à commémorer les hommes d'Etat sur les places publiques, mais elle a son sens. Et ce ne sont sans doute pas de vaines recherches que celles qui poussent certains sculpteurs — mais ce nom ancien leur convient-il ? — à suggérer des silhouettes, des mouvements et des volumes par des accessoires domestiques, ou bien par des palettes de bois et de cristal que relient des agrafes de cuivre... Anticipations inquiétantes sur le futur, sur une civilisation bâtie de matériaux inconnus, destinées à éveiller le sens esthétique par des abréviations, par des ondes, par toute une machinerie de suggestions et d'échos. Un siècle, qui consent à écouter un concert par radio et qui, peu à peu, bannit la parole de la comédie ou du drame pour entendre un silence émouvant propagé par des ombres photogéniques, ne doit s'étonner de rien.

Il y a l'art éternel et l'art du moment, mais le premier est fait des débris du second. Le chef-d'œuvre futur et le génie caché sommeillent et s'accroissent en paix au cœur même de nos impatiences et de nos convulsions. L'art vit et se renouvelle non par ses formes moyennes, par la stabilité des régions calmes, mais par ses franges et par ses frontières, et c'est de l'apaisement de ses violences que son harmonie est faite.

HENRI FOCILLON





Arch. phot. d'Art et d'Hist.

#### ÉTUDES DE PORTRAITS

(Musée de Versailles.)

## LE PEINTRE LOUIS GAUFFIER

CET artiste qui, à vingt-deux ans, obtint à l'Académie le grand prix de peinture (1784), n'était pas né à La Rochelle ou à Rochefort en 1763 comme l'ont écrit Landon, Siret, Bellier de la Chavignerie et Thieme<sup>1</sup>, qui se sont répétés. Son portrait à l'aquarelle, que nous reproduisons (coll. Artus), porte bien mention de La Rochelle, mais l'exactitude de la méthode scientifique ne nous permet pas de maintenir cette légende. C'est à Poitiers, paroisse de Montierneuf, qu'il vit le jour, le 10 juin 1762<sup>2</sup>. — Il était fils d'un ouvrier qui entra à l'Arsenal de Rochefort peu de temps après sa naissance. Les registres paroissiaux de l'état-civil attestent qu'en 1767 un frère lui naquit dans cette ville, c'est ce qui a produit la confusion. Louis Gauffier avait alors cinq ans. C'est là que, protégé par un membre de la famille de Vaudreuil, qui était Commissaire de marine, il reçut les premiers encouragements.

1. Landon, *Annales du Musée*, vol. IV in-8°, p. 89, qui reproduit dans ce même tome, gravé au trait par Normand, un dessin de Gauffier ayant pour sujet : *L'Amour endort le Temps*; Bellier de la Chavignerie et Auvray, *Dictionnaire des Artistes de l'École française*; Thieme, *Künstler-Lexikon*.

2. L. Moinet dans la *Revue de Saintonge et de l'Aunis* de 1895, t. XV, pp. 436 à 440.

Il n'existe jusqu'ici sur lui que de trop brèves notices imprimées, dont quelques-unes anciennes et rares. Gauffier mérite pourtant qu'on essaye de reconstituer sa vie.

C'était un artiste d'élite mort si jeune, à trente-sept ans, que la critique eut à peine le temps de s'occuper de lui. Entré à l'École de Rome le 25 novembre 1784, il en sortit le 25 novembre 1788. Sur cette période de ses études on est assez documenté grâce à la publication intégrale de la *Correspondance des Directeurs* due à l'initiative de la Société de l'Histoire de l'Art français<sup>1</sup>.

Il avait obtenu le premier prix en 1784, *ex æquo* avec Germain Drouais. Tous deux sont élèves de David et s'en prévalent. Arrivé à Rome le 25 novembre 1784, Gauffier se met aussitôt au travail. Dès ses débuts, il inspire confiance au directeur alors en fonctions, le peintre Ménageot.

Les passages de lettres qui le concernent sont fréquents. Et d'Angiviller, le surintendant, ne tarde pas à partager la bienveillance du directeur. Gauffier est, comme le jeune sculpteur Chaudet, son camarade d'alors, sympathique pour sa bonne éducation et son talent. Ses contemporains lui reconnaissent un caractère aimable, doux et modeste, qui se reflète dans ses ouvrages.

Gauffier, pour ses débuts, avait exposé une académie peinte et une esquisse au Salon de 1785.

« Il est moins fort que Drouais, mande Lagrenée l'ainé à d'Angiviller, le 19 octobre 1785, mais il promet beaucoup. Peu accoutumé à peindre le grand, je crois qu'il fera beaucoup mieux la prochaine fois<sup>2</sup>. »

Dans une autre lettre de Pierre à d'Angiviller datée de Rome, 7 novembre 1786, Gauffier est qualifié de *second Lesueur*. Son académie est faible, mais elle se recommande par les draperies. Lagrenée, d'autre part, annonce à d'Angiviller que Gauffier a sur le chevalet un tableau représentant *Laban et ses filles* qu'il proclame devoir être beau comme un *Lesueur*<sup>3</sup>.

Sous le Consulat, probablement à la vente posthume de son atelier, ce tableau, considéré comme un des meilleurs de l'artiste, fut acheté par le Ministère de l'Intérieur.

En 1787, le rapport des commissaires, nommés pour l'examen des ouvrages envoyés par les élèves de l'Académie de France à Rome, lui

1. La *Gazette des Beaux-Arts* dans son t. II de 1872 (pp. 411 à 418) en avait déjà publié des extraits.

2. Pour ceci et tout ce qui va suivre jusqu'en 1787 inclusivement, nous suivrons la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, vol. XV, publiée par A. de Montaiglon et Jules Guiffrey (période 1785-1790).

3. *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. IX, pp. 309, 333, document n° 8763.



fut très favorable<sup>1</sup> : « Informés que le sieur Gauffier est dans une grande faiblesse de santé, nous n'avons pas été surpris de ne point voir sa figure finie; mais nous avons été instruits du mérite d'un tableau qu'il vient d'exécuter à Rome, et, d'après le rapport qui nous en a été fait, nous l'invitons à suivre la route qu'il a prise. » Ces commissaires étaient Vien, Belle, Doyen, Bachelier, Mouchy, Voiriot, Le Comte, Renou.

Le 16 mai 1787, Lagrenée écrit à d'Angivillier : « Le jeune Gauffier vient de faire un tableau délicieux, encore mieux que celui de l'année passée. Ce tableau est pour M. le président Bernard. Dites-moi, je vous prie, si après la Saint Louis<sup>2</sup>, je puis vous l'envoyer par la poste : il n'est pas grand, à peu près comme celui des *Chevaliers Danois*. J'ai trouvé le joint de proposer au jeune Gauffier de vous faire un tableau de la grandeur et du prix de celui que vous a fait M. David, ce qu'il a accepté avec beaucoup de reconnaissance, mais il est très long, vu sa mauvaise santé, car quand

il a travaillé trois ou quatre jours, il est obligé de se reposer et est souvent malade. » Le magistrat ici désigné est messire Anne-Gabriel-Henri Bernard, marquis de Boulainvilliers qui, d'après l'*Almanach Royal* de 1787, siégeait à



LA FAMILLE DE L'ARTISTE

(Collection Artus, Paris.)

1. *Ibid.*, document 8775.

2. Les expositions d'élèves dans le local de l'Académie, au palais Mancini, sur le Corso, avaient lieu chaque année le jour de la fête du Roi.

la Grand'Chambre comme président des enquêtes et requêtes. Il devait être fort âgé, sa nomination remontant à 1746.

Le 9 juillet, d'Angiviller répond de Versailles à Lagrenée : « Je ne puis qu'approuver, Monsieur, la proposition que vous a faite le sieur Gauffier de copier le beau tableau du Dominiquin, qui est à Grotta-Ferrata, vu que ce tableau n'a pas encore été copié pour le Roi et que cette copie servira à remplir pour le sieur Gauffier le devoir imposé à chaque pensionnaire de fournir pour S. M., pendant les quatre ans de son séjour à Rome, la copie d'un morceau capital de quelque grand maître. »

Lagrenée répond à d'Angiviller de Rome, le 28 août : « Le sieur Gauffier en revenant de Grotta-Ferrata, où il vient de faire sa copie pour le Roi, est tombé malade d'une grosse fièvre : il lui sera impossible de satisfaire à l'obligation d'envoyer une académie peinte ; à l'impossible nul n'est tenu : mais son joli tableau et sa belle copie prouveront que, pour un jeune homme d'aussi mauvaise santé, il a employé fructueusement son temps ». Il s'agit ici de la *Guérison du Possédé* du Dominiquin<sup>1</sup>.

Le Suisse Conrad Gessner mande à son père Salomon Gessner : « Rome 1<sup>er</sup> septembre 1787... Les pensionnaires français viennent de faire l'exposition de leurs tableaux. Il y a parmi eux, cette année, des jeunes gens d'un talent marqué : B. Corneille<sup>2</sup>, Lethière, Drouais, David, Fortin<sup>3</sup>, Ramey<sup>4</sup>, Chaudet, Fontaine, Percier pour n'en citer que quelques-uns, qui peuvent sur tous les points disputer l'avantage aux Allemands<sup>5</sup>.

« J'ai remarqué entre autres un petit tableau dont le sujet est *Jacob et Rachel* par un jeune artiste nommé Gauffier. Les figures ont six pouces de haut : elles sont groupées avec goût, bien dessinées et du plus beau coloris. Le paysage semble fait par un artiste de profession : aucun tableau d'histoire ne m'en a offert de semblable ; les moutons seraient dignes du pinceau de

1. La copie de Gauffier fut envoyée en 1804 par Denon au Musée de la ville de Genève, alors chef-lieu du département français du Léman. Cf. Rigaud, *Les Beaux-Arts à Genève*, pp. 23 et 24 (troisième partie).

2. Corneille (Barthélémy), le sculpteur marseillais, émule de Chardigny. Il décéda en 1812. On voit de Corneille au musée de Montpellier un beau buste en marbre blanc d'Alfieri signé et daté de 1798 (Legs Fabre).

3. Fortin, sous l'Empire, eut avec Lemot et Chaudet une commande pour la cour du Louvre et fit une des fontaines de Paris pour le quartier Popincourt, transportée depuis au musée Carnavalet. Il est aussi l'auteur du fronton du Louvre en face le Pont des Arts.

4. Ramey père, auquel on doit le *Napoléon en costume du sacre*, de la salle Chaudet au Louvre, statue de marbre en pied, qui se trouvait avant 1870 au palais de Saint-Cloud, mais qui avait été faite primitivement pour le Sénat-Conservateur.

5. Un autre Allemand, Hackert, qui l'a connu à Rome, parle en bons termes de Gauffier dans une lettre à Goethe du 4 mai 1806, citée par Thieme.



Roos. En général ce tableau se distingue par une belle ordonnance, une belle composition et un goût très pur. »

A son tour Drouais, qui estimait beaucoup Gauffier, va donner son opinion sur ce tableau<sup>1</sup>. Il est piquant de l'entendre juger son camarade et rival. Il s'exprime ainsi dans une lettre à David : « Il faut que je vous parle du Salon. Gauffier a exposé un petit tableau qui est charmant et surtout étonnant pour le rendu, c'est comme de la miniature.



ULYSSE, ICARIUS ET PÉNÉLOPE

GRAVURE D'APRÈS UN TABLEAU DE GAUFFIER

« Il est fâcheux qu'avec le grand mérite qu'a son tableau, il ait pillé et écorché Raphaël ; c'est une chose impardonnable. Vous savez comme Raphaël a traité ce sujet : je puis me tromper, mais ce n'est pas au-dessous, comme vous le verrez. J'attends votre jugement pour savoir si je me trompe.

« Le paysage est fait comme un ange, et pour bien dire c'est un charmant tableau<sup>2</sup>. »

Le 26 septembre 1787, Lagrenée envoie à d'Angiviller une petite caisse contenant le tableau du sieur Gauffier, destiné au Président Bernard<sup>3</sup>.

1. Drouais à David, 13 juin 1787. Jules David, *Le Peintre Louis David*, p. 42.

2. *Ibid.*, p. 45.

3. Lagrenée à d'Angiviller, lettre du 26 septembre 1787.

Si bien traitées que soient ces toiles, elles ont selon nous quelque chose d'un peu froid dans le choix des sujets empruntés presque tous à la Fable ou à l'histoire romaine. Ce classicisme, sans doute, comme base d'enseignement, ne pouvait que favoriser un talent où se montrait déjà du goût, de la finesse. Mais, avec tous nos contemporains, nous lui préférons ce naturalisme sain et nuancé dont Gauffier a tiré un parti merveilleux dans ses portraits.

En 1788, il livre un tableau commandé par l'Etat. Il l'a exposé à l'Académie, ce qui lui a valu l'envoi de plusieurs sonnets d'amateurs ; son sujet est : *Cléopâtre*. Le directeur, qui s'en montre toujours satisfait, écrit à ce propos à d'Angiviller : « Sa santé faible et chancelante, un goût naturellement porté aux sujets simples et doux, l'ont éloigné des études plus vigoureuses qu'il aurait pu faire à Rome. Le sieur Gauffier est présentement à Naples, ayant fini son temps d'études<sup>1</sup> ». Ce voyage a été fort approuvé par d'Angiviller<sup>2</sup>. Il compte y passer trois semaines.

Son Directeur à Rome ajoute qu'il n'a pas cru devoir l'engager à changer son genre, désirant seulement qu'il s'y perfectionne. Tous les talents ne peuvent se ressembler ; le contraire serait malheureux pour l'Ecole.

En novembre, Gauffier est encore en Italie ayant obtenu de prolonger de six mois la durée de ses études au palais Mancini, ce que d'Angiviller n'accordait qu'aux élèves de mérite<sup>3</sup>.

Le 28 avril 1789, il quitte Rome après avoir touché la gratification habituelle pour rentrer à Paris. Il était très aimé à l'Académie de France et il emporta les regrets de tous ceux qui le connaissaient. « Pour ma part, ajoute son directeur Ménageot dans sa missive du 29 avril 1789, je n'ai eu qu'à me louer de son honnêteté et de son exactitude à remplir ses devoirs de pensionnaire ; il a un talent agréable qu'il perfectionnera encore par la pratique. »

Gauffier envoya au Salon de 1789 un *Alexandre et Ephestion* et son *Jacob venant trouver les filles de Laban* dont nous avons déjà parlé, enfin une *Entrevue d'Auguste et de Cléopâtre après la bataille d'Actium*.

Le 24 août de cette même année, il fut agréé à l'Académie, mais il ne devint jamais académicien. Il se maria à Rome en mars 1790 avec une demoiselle Pauline Chatillon, son élève, qui avait aussi étudié avec Drouais et qui a laissé quelques portraits<sup>4</sup>. Elle le suivit à Florence. Ce fut

1. Ménageot à d'Angiviller, Rome, 10 septembre 1788.

2. D'Angiviller à Ménageot, du 27 septembre 1788.

3. Ménageot à d'Angiviller. Rome, 12 novembre 1788 et 5 novembre.

4. Mme G. exposa au Salon de 1798. Bartolozzi a gravé plusieurs de ses tableaux.



un mariage d'inclination : car il n'avait pour toute fortune que son talent. Au Salon de 1791, nouveau lot de sujets antiques signés de Gauffier : *Alexandre mettant son anneau sur la bouche d'Ephestion* ; *Générosité des dames romaines* ; *Prédiction de la naissance de Samson* ; *Achille reconnu par Ulysse*, etc.

*La Générosité des dames romaines*, actuellement au Palais de Fontainebleau, figure dans les inventaires du Louvre sous le titre plus explicite de :



Arch. phot. d'Art et d'Hist.

DIANE JOUÉE PAR VÉNUS, DESSIN

(Musée de Montpellier.)

*Cornélie, mère des Gracques, sollicitée par les dames romaines de donner ses bijoux à la patrie.*

Le Louvre possède un autre tableau d'histoire de Gauffier : *Trois jeunes hommes apparaissent à Abraham dans la vallée de Mambré et lui prédisent que sa femme concevra un fils.*

Cependant Gauffier s'était installé avec sa femme à Florence. Il y était déjà dès 1793 avec son ancien camarade de l'École de Rome, Fabre<sup>1</sup>. D'après son portrait, il est de tournure et d'aspect aristocratiques. Renouvier confirme cette impression lorsqu'il dit que Fabre et lui sont les seuls élèves

1. *Correspondance des directeurs*, t. XVI, p. 334.

de Rome qui refusent leur adhésion à la République et demeurent monarchistes<sup>1</sup>. Autre preuve de cet état d'esprit : dès le 26 décembre 1793, en effet, en séance de la Société populaire et républicaine des Arts, du 6 nivôse an II, qui se tient au Louvre sous la présidence de Wicar, il est donné connaissance de correspondances d'Italie dénonçant Desmarais « émigré » à Pise, Corneille et Gagneraux l'ainé. Gauffier y est particulièrement visé comme étant « le peintre en titre de l'infâme lord Hervey, l'ambassadeur d'Angleterre, et comme protégé par le soi-disant prince Auguste, l'ennemi acharné de la France », enfin comme frayant avec la société du Cardinal de Bernis<sup>2</sup>. Ces milieux ne peuvent que lui plaire pour leur distinction ; il y trouve aussi des clients.

En 1796 et 1797 et les années suivantes, tant à Rome qu'à Florence et à Naples, Gauffier exécuta des portraits de généraux français, de diplomates anglais ou français. Pour l'iconographie historique de ces années jusqu'à 1801, ses effigies ont une valeur de ressemblance et d'exactitude dans les costumes. C'est ainsi qu'on lui doit un *Portrait du général J. J. Dessolles*<sup>3</sup>, qui fit toutes les campagnes de la République et de l'Empire, représenté en pied, tenant à la main les préliminaires de Leoben et une branche de laurier. Le Musée de Versailles en possède la copie par Rioult, l'original étant demeuré dans la famille du général<sup>4</sup>.

Le Musée de Versailles conserve aussi de Gauffier onze charmantes petites études non poussées, d'une hauteur de 0<sup>m</sup>11 et de 0<sup>m</sup>28 sur 0<sup>m</sup>15 ou 0<sup>m</sup>24 de largeur qui représentent : 1° *Le général Dessolles* ; 2° *Un personnage assis le bras gauche appuyé sur une carte* ; 3° *Un général debout sur une jetée au bord de la mer* (c'est le n° 4848 du catalogue Soulié).

Le numéro suivant offre trois personnages dont l'un est Léopold Berthier, frère du maréchal ; les autres, dans un même cadre, sont : 1° *Un homme assis*, le bras gauche appuyé sur une table où se trouve un portefeuille ; 2° *Une dame jouant du clavecin* ; 3° *Son mari en costume de général*, assis, le bras droit appuyé sur une table où se trouve une carte.

Le n° 4850 à la suite offre un cadre avec quatre esquisses représentant : 1° *Un homme debout*, portant un cordon bleu et appuyé sur un fragment antique. (Nous pensons qu'il s'agit ici de Louis I<sup>er</sup> roi d'Etrurie, la poitrine barrée par le grand cordon de Charles III) ; 2° *Une dame appuyée sur une borne devant une fontaine antique* ; 3° *Un homme debout au milieu de fragments antiques* ; 4° *Deux enfants cueillant des raisins*.

1. *L'Art sous la Révolution*, 1863, p. 16.

2. Lapauze. *Procès-verbaux de la Commune des Arts*, 1 vol. (1923), p. 201-202.

3. Né à Auch, le 3 juillet 1767.

4. H. 0<sup>m</sup>67 × L. 0<sup>m</sup>51.



Le n° 4851 (catalogue Soulié) est l'esquisse d'une famille inconnue. Un personnage avec sa femme et ses six enfants cueillent les fruits d'un oranger planté dans un grand vase de terre cuite.

Le n° 4852, enfin, fixe l'image de la famille du diplomate français accrédité à Florence sous le dernier grand duc avant l'an VII, Miot, l'ami de Joseph Bonaparte<sup>1</sup>. Miot est figuré avec sa femme et ses trois enfants dans son intérieur. Esquisse intéressante reproduite sous le nom erroné de *Gauthier*,



Arch. phot. d'Art et d'Hist.

DÉCOUVERTE DE ROMULUS ET DE REMUS, DESSIN

(Musée de Montpellier.)

dans *Les Arts*, fasc. de septembre 1906. La toile originale existe encore dans la famille Miot.

Grâce à ces petites répliques à l'huile que le maître avait conservées de tableaux achevés, on peut se faire une idée de la fécondité de son talent.

Celles, au nombre de onze également et de mêmes dimensions, qui figurent sous le n° 535<sup>2</sup>, au Musée de Montpellier, ont été inventoriées au catalogue de l'Exposition universelle de 1900 (Section rétrospective) sous l'attribution erronée à Gros; elles sont de Gauffier.

1. Pour quelques précisions de plus voyez, sur ces petits portraits prêtés à l'Exposition de David et de ses élèves à Paris, le *Bulletin de la Société de l'Art français* de 1913. Rectifications au catalogue par MM. G. Brière et L. Rosenthal.

2. *Catalogue du Musée Fabre à Montpellier*, par E. Michel.

Il y a notamment au Musée de Montpellier quatre portraits de généraux de la 1<sup>re</sup> République ayant guerroyé en Italie et faits sur place par Gauffier avec fonds de débris antiques. Nous y voyons également la réduction du petit portrait du jeune officier cisalpin venu à Florence avec le corps du général Pino en 1801. Ces esquisses de Montpellier proviennent du legs Bruyas. J'ai déjà dit ce que j'en pensais en 1901 après l'exposition qui en fut faite à Paris<sup>1</sup>.

Elles sont bien de Gauffier et je suis allé jusqu'à penser que dans deux d'entre elles, on pourrait trouver l'image de diplomates représentant la France à Florence et à Rome sous le Directoire : Reinhard et Cacault. Mais ces dernières identifications, comme celle de Louis I<sup>er</sup>, roi d'Etrurie, sont à approfondir.

Ce Bourbon arriva à Florence avec Murat le 10 août 1801. Gauffier, qui devait mourir à Livourne le 20 octobre, vécut encore assez pour avoir le temps de saisir les traits du premier roi intronisé par Bonaparte dès le Consulat.

Au cours du xix<sup>e</sup> siècle, deux toiles réunissant vingt-deux très petites études du même genre, par Gauffier encore, passèrent à la vente de feu Augustin, le miniaturiste. Mais en 1839, année de cette vente, le nom de Gauffier n'était pas coté ; ces esquisses n'atteignirent qu'un prix infime.

Néanmoins le double fait d'avoir retenu l'attention du peintre Gros, qui en possédait aussi, et d'Augustin venge la mémoire de Gauffier de cette indifférence des habitués de l'hôtel Bullion, le Drouot d'alors. En 1811, à la vente Jauffret, une réplique de son tableau : *Dames romaines faisant don à la patrie de leurs bijoux*, atteignit 321 francs, et, en 1862 (Vente X), un *Portrait de l'artiste, de sa femme et de sa belle-mère*, 290 francs seulement<sup>2</sup>.

Mais depuis... les choses ont bien changé !

Si des esquisses nous passons maintenant aux portraits achevés de Gauffier, nous citerons : en 1900, à l'Exposition centennale à la *National Portrait Gallery* à Londres, celui en pied peint à Florence en 1796, de *Henri Richard Vassal Fox* dit : *lord Holland* (1773-1840)<sup>3</sup>. Il est daté de Florence 1796 et signé en toutes lettres suivant la coutume de l'artiste. De la même année est également ce délicieux portrait de jeune homme en bras de chemise que nous reproduisons en hors-texte.

1. Paul Marmottan. *Les Arts en Toscane sous Napoléon*, note 80.

2. Mireur. *Dictionnaire des ventes d'Art* (1911).

3. N° 1382 du catalogue. Dimensions : H. 0<sup>m</sup>26 1/4 × L. 0<sup>m</sup>19 3/4. Notre confrère, M. Dimier, en a fait aussi mention dans le volume de la *Société de l'Art français* de 1924.



Dans ces deux pages distinguées, à remarquer dans les fonds, les aspects très exacts de Florence et les jolis costumes Directoire.

La même vue de Florence, mais d'un autre côté (côté de Boboli avec la tour du Palais-Vieux) se retrouve dans le fond d'un portrait d'égale dimension (Gauffier affectionnait ces dimensions: H. 0<sup>m</sup>63×L. 0<sup>m</sup>51) d'un jeune officier de la légion cisalpine du corps d'occupation de Pino sous



Arch. phot. d'Art. et d'Hist.

L'AMBASSADEUR MIOT ET SA FAMILLE, ESQUISSE

(Musée de Versailles.)

Miollis, alors en Toscane, portrait pris à Florence en 1797-1798 d'après nature (collection Paul Marmottan) <sup>1</sup>.

Il est signé et daté ainsi: *Gauffier. Florence. 1801*. L'uniforme est vert, couleur nationale. Le jeune militaire imberbe, au teint coloré, porte la tête penchée un peu à gauche. Il a une extrême finesse dans le regard. Il est représenté en pied et porte des demi-bottes collantes à la hongroise découpées en cœur vers le haut et avec glands. L'habit est long, boutonné et à très haut col droit rigide.

Il y a sur la figure de ce charmant officier, galonné d'or sur toutes les coutures, un très joli jeu de lumière qui l'éclaire avantageusement et en fait

1. A figuré à l'*Exposition de David et de ses élèves*, organisée au Petit Palais des Champs-Élysées, en 1913.

valoir l'agrément. Sur un pilastre du vestibule, qui meuble la droite du tableau, d'autres reflets apparaissent d'un accent de vérité très bien saisi.

L'auteur n'a rien négligé dans les détails. Je signalerai, par exemple, l'élégance de la cravate haute se détachant sur une chemise plastron ornée d'un camée et d'un gilet blanc dépassant le dessous de l'habit sous sa ceinture.

Le chapeau bas, que cet Adonis tient de la main gauche, porte la cocarde aux trois couleurs et un beau plumet blanc, rouge et vert. Gauffier le fait poser, le bras gauche appuyé sur un sabre du plus pur style de l'époque et très exactement réglementaire. Cette arme de luxe avec sa dragonne est de forme légèrement recourbée. Un gant est négligemment posé et tenu sur la poignée. Le fond est formé par une terrasse où se distingue un oranger dans un vase de terre qu'a déjà employé l'artiste dans d'autres tableaux ; les verts, après plus d'un siècle, ont naturellement poussé au noir.

Madame Jules Hollande, née Berthier de Lasalle<sup>1</sup>, possède à Paris, venant d'héritage de famille, le petit portrait original du général de brigade *Léopold Berthier* (H. 0<sup>m</sup>65 × L. 0<sup>m</sup>51), dont l'esquisse est à Versailles.

Le héros a le visage jeune et imberbe ; sa chevelure est frisée ; il est vu de profil, en pied, et il appuie sa main gauche sur le parapet d'un quai. Le fond du tableau est la baie de Naples avec le Vésuve fumant : la rade est remplie de voiles latines ; au premier plan, un brick battant pavillon américain. Berthier a déposé, près de lui, sa canne ainsi que son chapeau bas à cocarde et plumet tricolores. On peut étudier son élégant uniforme Directoire en détail, tant le peintre l'a traité avec conscience : habit noir assez long à haut col rabattu rouge, écharpe bleue, ceinturon de cuir rouge avec ornements et parements dorés, sabre surmonté à la poignée d'un casque ciselé et doré de style à la Romaine, culotte collante noire, bottes à la hongroise. L'œuvre est signée : *L. Gauffier. Fior, an 7<sup>e</sup>*, c'est-à-dire 1799, année où le général vint à Naples, avec Championnet, en qualité de chef d'état-major.

D'après l'indication de la signature, Gauffier aurait peint ou, tout au moins, achevé ce portrait à Florence, sa ville de prédilection qui, après ses années d'école de Rome, le retint le restant de sa vie.

L'Académie des Beaux-Arts de Florence exposait assez mal son portrait par lui-même avec sa famille (H. 0<sup>m</sup>70 × L. 0<sup>m</sup>53). Il y a là sa femme, née Pauline Chatillon, et deux enfants ; ce tableau si intéressant, qui était

1. Nous remercions ici Madame Hollande de nous avoir permis l'étude du tableau.



au palais de la Crocetta, serait passé depuis peu à la Galerie des Offices.

Un second portrait authentique de l'artiste à l'état d'aquarelle est conservé à Paris dans la collection Artus. Il est particulièrement attachant, car il groupe Gauffier et sa famille.

Sous le n° 255 du catalogue de 1904, on voit au Musée de Montpellier, (H. 0<sup>m</sup>67×L. 0<sup>m</sup>50), une toile de Gauffier représentant un homme de 35 à



Arch. phot. d'Art et d'Hist.

PORTRAIT D'HOMME DANS UN PAYSAGE, ESQUISSE PEINTE

(Musée de Montpellier.)

40 ans, en costume civil, datée et signée de Florence 1797. Le fond représente une vue des environs de cette ville. Le personnage appuie sa main droite sur un balcon de pierre orné de vases de fleurs. Cette main tient un crayon. A terre, le long du mur, est un carton à dessins.

Ces accessoires semblaient désigner, comme l'ont pensé les rédacteurs des anciens catalogues, un artiste français de l'époque Directoire, sans doute un des camarades français de Gauffier.

Depuis peu d'années, grâce à une vieille mention à l'encre transcrite derrière le châssis vierge et de l'écriture de Fabre, qui l'a donnée à la ville

de Montpellier, l'on sait que cette toile représente le peintre wallon van Vyck Coklers, élève de Pécheux à Turin.

Ce peintre, d'après Thieme, était né à Liège le 5 mai 1741<sup>1</sup>. La mention en a été relevée par M. Joubin, conservateur honoraire du Musée Fabre, aujourd'hui directeur de la bibliothèque d'Art et d'Archéologie de Paris.



OFFICIER CISALPIN, 1801

(Collection Paul Marmottan, Paris.)

Pour un autre tableau du même genre, M. Joubin a découvert derrière le châssis, également avec une écriture du temps, la mention du célèbre archéologue danois, G. Zoëga (1755-1809)<sup>2</sup>.

Quant à Coklers, sa tête rasée et encadrée de cheveux bouclés a du caractère, même une physionomie grave. Il se détache sur un ciel très clair, tandis que l'artiste a fixé des effets de soleil d'Italie dans d'autres parties du tableau. Tout cela est très vrai, très saisissant, la pose fort naturelle et le rendu des étoffes parfait. Les jeux de lumière, du soleil spécialement, sont toujours très justes chez Gauffier. L'habit gris est celui du Directoire ;

la culotte courte de nankin est jaune, les bas et le gilet blancs. Au bas de ce gilet pend une breloque à cachet. Le chapeau mou a ses bords relevés.

Ce portrait est très instructif pour juger la technique davidienne de

1. Il mourut en 1817. L'âge, qu'il a sur le portrait exécuté en 1797, concorde, semble-t-il, avec ces renseignements.

2. Aujourd'hui dans la collection H. de Rothschild depuis la vente Manzi en 1919 (Chiquet expert).



l'auteur ; et, par ailleurs, il est précieux pour le rendu scrupuleux des modes contemporaines <sup>1</sup>.

Mais revenons à de nouvelles petites études authentiques de Gauffier, faites certainement par l'artiste pour conserver le souvenir de tableaux exécutés.

Il est passé en vente à l'hôtel Drouot, le 19 décembre 1913, huit très petites réductions, plutôt qu'ébauches, encadrées et réunies (Sortais, expert ; vente de Madame A. H.), cataloguées à tort sous l'appellation « École anglaise ». Deux d'entre elles représentaient des personnages de l'époque Directoire, dont l'un en costume officiel de ministre plénipotentiaire assis sur un fauteuil, les fonds formés par des paysages vaporeux des environs de Florence. Ces études, rappelaient de manière frappante celles qui sont conservées à Versailles, sans être toutefois les mêmes quant aux sujets. Le prix obtenu fut de 2.800 francs ; elles furent rachetées par la propriétaire. Elles n'avaient atteint que 24 fr. 50 à la vente de feu Augustin, en 1839 <sup>2</sup>.



PORTRAIT  
DU GÉNÉRAL LÉOPOLD BERTHIER, 1799  
(Collection de M<sup>me</sup> Jules Hollande, Paris.)

1. Il a été reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1923.

2. Augustin, le célèbre miniaturiste, catalogue rédigé par M. Ch. Paillet, commissaire expert honoraire du Musée Royal, petit in-8°, p. 17. Les huit petites esquisses figurent sous le n° 11. Au n° 12, sont mentionnés les 14 autres esquisses de personnages de la même époque (du Directoire principalement), qui obtinrent le prix de 51 francs. (Catalogue avec les prix manuscrits appartenant à M. Hector Lefuel.)

Si l'on pouvait réunir ces huit petites toiles aux vingt-deux de Versailles et de Montpellier, on aurait une très importante partie de l'œuvre de Gauffier sous les yeux, et l'on pourrait se rendre compte de l'intérêt documentaire de ces portraits historiques. C'est, selon nous, par ce genre que la mémoire de cet artiste vivra.

Gauffier peignit Edgar Clarke, fils du ministre français à Florence, vraisemblablement aussi le futur duc de Feltre, le général Dumas, le général baron d'Hévilley (1801)<sup>1</sup> dans un paysage de la baie de Naples, où on aperçoit le Vésuve au fond.

Parmi ses portraits collectifs, l'un deux retrouvé en ces dernières années à Florence par le prince russe Serge Koudacheff est passé dans une collection parisienne en 1925. Il est signé en toutes lettres : *Louis Gauffier 1800*. C'est une scène de famille dont la petite esquisse figure parmi celles de Montpellier<sup>2</sup>.

Le tableau original mesure 0<sup>m</sup>73 de hauteur sur 1 mètre de largeur. Une jeune femme en robe blanche reposant de face sur un sofa Directoire montre de la main gauche sa mère assise près d'elle et s'accoudant sur un guéridon de même style. La vieille dame en bonnet de dentelle, campée de profil, est en train de lui remettre ses bijoux. Un jeune fiancé tenant une lettre est appuyé sur le haut du sofa montrant du doigt le portrait appendu au mur du père décédé assistant en effigie à cette scène intime. Son visage traduit comme un sentiment de regret ou tout au moins de souci. La scène se passe dans un intérieur où figure, suspendu au mur, un paysage montagneux des environs de Florence occupé en partie par le bâtiment d'une propriété de famille.

Ce dernier point de repère, cette *casa*, pourrait aider un Florentin érudit connaissant bien son terroir à la reconnaître si la *tenuta*<sup>3</sup> existe encore du côté de l'Apennin et à exhumer le nom de la famille à laquelle elle appartenait en 1800 ; de cette façon l'on pourrait arriver à identifier les personnages. Leur type, leur mise distinguée, leur ameublement, tout annonce une origine aristocratique.

Il n'y a rien à reprendre dans ce joli tableau ; c'est une des pages les plus précieuses du maître.

Gauffier dessinait avec finesse et faisait très ressemblant ; il avait du

1. Collection Bernard Franck, H. 0<sup>m</sup>65 × L. 0<sup>m</sup>50. Ce portrait a figuré à l'exposition rétrospective des œuvres de *David et de ses élèves*, organisée au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris en 1913.

2. André Joubin, *Les Collections de Fr. X. Fabre au Musée de Montpellier*, *Gazette des Beaux-Arts*, Août 1923.

3. En italien *tenuta* signifie : terre, possession, métairie.





PORTRAIT DE JEUNE HOMME  
par LOUIS GAUFFIER  
(Collection Koudacheff.)





goût pour interpréter les accessoires et les costumes qu'il transcrivait très fidèlement.

Son modelé est fondu dans la perfection. Sa touche imperceptible ne sent jamais l'effort. Sa technique, ici comme là (aux sujets près), s'apparente aux compositions d'un Lesueur, le dessin est impeccable, le sens des effets de lumières absolument supérieur.

Ses fonds sont ordinairement des vues de Florence ou de ses environs. Il



UNE MÈRE DONNANT SES BIJOUX A SA BELLE-FILLE, 1800

(Collection Paul Marmottan, Paris.)

s'était exercé au paysage et on lui doit quelque vues de *Vallombreuse*, notamment celle où il s'est représenté assis sur la terrasse du Paradisino, causant avec deux moines. Cette terrasse domine le val d'Arno et l'artiste en a rendu avec aisance les oppositions d'éclairage et l'horizon qu'on devine immense.

Le Musée de Montpellier expose un tableau pareil à une réplique de ce sujet que nous possédons (H. 0<sup>m</sup>38 × L. 0<sup>m</sup>50), réplique signée des initiales de l'artiste : L. G.

Voici ce que dit un voyageur, d'un de ces paysages :

« *Vallombreuse*. — Sur le penchant d'une colline à gauche, une pelouse

immense sert à la nourriture de nombreux troupeaux de bêtes à laine ; cette belle prairie, les animaux qui la couvrent, les attelages de bœufs qui font les transports de bois et de fourrages, les fabriques du hameau, celles du monastère, les lignes de grands arbres qui les environnent, les montagnes boisées qui les dominent, font de ce lieu un paysage ravissant, plein de mouvement et de vie, éclairé par les rayons d'un soleil couchant, il offre un des magnifiques tableaux de la nature.

« Un peintre français, M. Goiffier (*sic*), épris des beautés de cette solitude, les a reproduites dans une de ses compositions qui lui font honneur<sup>1</sup>. »

On lui doit aussi une *Vue générale de Florence* que Landon a gravée au trait dans ses *Annales du Musée*<sup>2</sup>. Elle fut achetée à la vente posthume de l'artiste par le peintre Gros.

Gauffier était fort apprécié de ses contemporains et notamment du peintre français Fabre. Son talent était déjà si bien classé qu'un connaisseur célèbre, Lebrun, mari de M<sup>me</sup> Vigée, écrivait de lui, en 1800 à Lucien Bonaparte, ministre de l'Intérieur, dans un rapport sur les artistes, après avoir cité son tableau du *Sacrifice de Gédéon* : « Artiste errant qui se rapproche de Lesueur et Lairesse ; digne d'être rappelé ». Gauffier était alors en Italie<sup>3</sup>. Clément de Ris<sup>4</sup>, organisateur et administrateur des musées de province sous Napoléon III, visitant celui de Montpellier, cite quinze dessins à la plume de Louis Gauffier dont le meilleur est le *Saint Jean adorant l'Enfant Jésus*. Style, élégance, originalité attestent selon lui les qualités de « ce rejeton de Taraval greffé de David », ainsi qu'il le définit en termes imagés.

Au moment où le gouvernement, s'inspirant des conclusions de Lebrun, expert très écouté, s'apprêtait à faire revenir Gauffier en France pour lui confier des travaux, l'artiste mourut à Livourne le 29 octobre 1801, à l'âge de trente-sept ans<sup>5</sup>. Sa femme, qui fut son élève, était décédée trois

1. *Voyage en Italie*, t. II, p. 256, par feu André Thouin, rédigé sur le journal autographe par le baron Trouvé (d'après le manuscrit datant de 1797).

2. Extrait de la série de l'*École moderne*, t. II, p. 19 pl. 15, édition de 1833, in-8°.

3. *Archives de l'Art français*, vol. de 1872, p. 433.

4. *Les Musées de Province*, histoire et description ; deuxième édition, 1872.

5. Le *Moniteur universel* lui consacra une notice élogieuse le 28 brumaire an X. La date de la mort est aussi celle donnée par M. Moinet (*Revue de Saintonge...*, 1895, t. XV), mais ce dernier fait précéder l'artiste à Venise et non à Livourne. Il semble peu vraisemblable que la notice contemporaine du *Moniteur* soit erronée sur ce point.



mois avant, et ce malheur contribua à aggraver la maladie qui conduisit Gauffier au tombeau.

Peu de jours avant de mourir, il avait fait parvenir à son vieux père (qui ne décéda que le 12 février 1808) un tableau représentant le *Retour de l'enfant prodigue*. C'était, dit Moinet, son portrait et celui de son père. Ce fait est sans doute peu aisé à vérifier aujourd'hui, mais ce n'est pourtant pas impossible, puisque nous possédons les traits de Gauffier dans une



LA TERRASSE DE VALLOMBREUSE

(Collection Paul Marmottan, Paris.)

aquarelle de la collection Artus et dans une toile des Uffizzi à Florence.

En tout cas, son père légua ce tableau à un ami intime, M. Bouffard, négociant à Rochefort. On le voit aujourd'hui au musée de cette ville<sup>1</sup>.

Gauffier en mourant chargea deux de ses camarades alors à Paris, les citoyens Chaudet, sculpteur, et Mérimée, peintre, d'y vendre, pour venir en aide à ses deux orphelins, les tableaux et dessins de son atelier. Cette collection était leur seul patrimoine. Elle fut exposée dans la salle de la Société des Amis des Arts, cour du Louvre, les 17 et 18 floréal an X

1. Cité par Guédy.

(mai 1802), et l'on procéda à la vente les deux jours suivants depuis 5 heures du soir jusqu'à 8 heures<sup>1</sup>.

Le père de M<sup>me</sup> Gauffier eut la tutelle des enfants. L'un d'eux, sa fille Faustine, fut adoptée par son camarade Desmarais qui, dès le 15 juillet 1807, après l'annexion de Carrare à la principauté de Lucques, devint professeur à l'Académie de cette ville, rétablie par la sœur de Napoléon, Elisa, princesse de Lucques et de Piombino.

Elisa prit même gratuitement à son Institut modèle de Lucques, sa fondation, cette fille adoptive de Desmarais<sup>2</sup> et se l'attacha par la suite en qualité de dame de compagnie.

Parmi les toiles de Gauffier qui furent achetées après sa mort, nous en retrouvons deux, à savoir : *La Mère des Gracques* et une *Idylle*, dans l'inventaire manuscrit et inédit<sup>3</sup> du château de Villiers, dressé en août 1808 sur les ordres de Napoléon après que Murat son possesseur, nommé roi de Naples, eût cédé à l'Empereur, son beau-frère, ses propriétés de France avec leur contenu. Le ci-devant grand-duc de Berg (Murat) avait acquis ces tableaux pour sa galerie de Villiers (Seine) tant pour le talent qui s'y rencontrait que pour aider les deux enfants du peintre.

Les portraits, qu'on a de Gauffier, réunissent à un grand charme d'expression un joli coloris, du naturel et de la simplicité, et le souci du détail pittoresque, qu'il s'agisse d'un uniforme militaire, d'un meuble de style ou du fond de paysage dans lequel est campé le personnage.

Manière pure, fine et gracieuse, goût délicat, telles sont les qualités que lui reconnaît Siret. Nous ne saurions mieux faire pour nous résumer que de souscrire à ce jugement.

PAUL MARMOTTAN

1. Landon, *Nouvelles des Arts*, 1802, II, 209.

2. Le décret admettant la fille de Gauffier à l'Institut-Élisa, avec pension entière, fut daté de Piombino le 8 mai 1808, signé « Félix » (le prince), contresigné par le ministre secrétaire d'État lucquois Vannucci et imprimé dans le *Bollettino ufficiale delle Leggi e decreti del Principato lucchese*, t. VI, p. 147.

Elle était née en 1792 ; elle figure dans le portrait de famille que nous reproduisons. Sous la Restauration elle épousa à Lucques un sieur Malfatti et signa de jolies miniatures. Elle mourut en Italie (1837). — *Renseignement particulier dû à notre confrère, M. Jeannerat*. Voyez aussi *Les Arts en Toscane sous Napoléon*, p. 80-81.

3. Arch. Nat. 02767 et *ibidem*. Reçu de Denon, directeur général du Musée Napoléon.



## LES ŒUVRES DES FRÈRES LE NAIN EN RUSSIE



Monsieur Paul Jamot a proposé, dans un article récent sur *Les Frères Le Nain*<sup>1</sup>, une classification ingénieuse et persuasive des œuvres des trois frères si variées et si différentes les unes des autres. Il est devenu possible, grâce à cette classification fondée sur la comparaison de divers tableaux signés et datés presque de la même époque, de créer des groupements réellement plausibles et logiques dans cet héritage artistique, jusqu'ici imprécis et insuffisamment connu.

La publication intégrale des œuvres des Le Nain, dispersées actuellement à travers le monde entier, constitue le premier pas à faire dans ce domaine. Nous voudrions faire connaître à nos lecteurs celles qui se trouvent en Russie.

Elles sont mises actuellement sous le nom collectif des trois frères et sont même attribuées parfois à d'autres peintres: notre tâche sera de les répartir entre chacun des frères. Les thèses et déductions de M. Paul Jamot nous apporteront un concours précieux.

L'œuvre des trois Le Nain est parfaitement exposé à l'Ermitage fier, et non sans raison, de ses salles françaises.

L'aîné des frères, Antoine, est l'auteur du *Bénédicté* (n° 1492, toile, 0<sup>m</sup>42×0<sup>m</sup>59)<sup>2</sup>, tableau ayant à ce point le caractère hollando-flamand, que, sans la signature précise et authentique *L. Nain F.*<sup>3</sup> et sans de grandes

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1922-1923.

2. L'origine du tableau est inconnue; il est parvenu à l'Ermitage sous le règne de Catherine II et est inscrit dans l'inventaire de Minich, 1773-1785, comme ouvrage de Louis Le Nain.

3. Ce « L » sans « e », M. Paul Jamot l'a fait remarquer justement, a induit en erreur M. Clément de Ris. (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1880: *Le Musée de l'Ermitage*

analogies avec des tableaux signés de la même main, on pourrait facilement l'attribuer à quelque peintre de genre néerlandais du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Tout le tableau est peint en teintes sombres, rompues seulement par la tache rose de la chemise du vieillard et le tablier bleu de sa femme. Le fond représente le mur d'une chaumière et une haie d'un caractère purement hollandais, dans les mêmes nuances sourdes. Une toute petite place est réservée au paysage, un pan de ciel bleu-gris et quelques arbres font des taches vertes unicolores. En revanche, l'artiste se complait dans la nature morte : le côté droit du tableau représente un tonneau, de la vaisselle en cuivre et en terre cuite, des légumes, une chaise de paille, les accessoires préférés des peintres hollandais, dans le genre de Brekelenkam et de son école. On n'y retrouve pas la recherche de lumière, d'air, où excelle le second frère, Louis. Les procédés techniques de l'auteur, avec leur reconstitution exacte et sans grâce des visages et des vêtements et la nature morte en trompe-l'œil, trahissent plutôt le pinceau du dessinateur expert que d'un peintre de race. Et bien plus, les rides et les cheveux, trop strictement détaillés, font penser à un miniaturiste ou tout au moins à un peintre formé dans la tradition de cet art.

Nous retrouvons mêmes procédés, mêmes couleurs et même tradition de miniaturiste dans les deux tableaux d'Antoine, *Réunion de Famille* (bois, 0<sup>m</sup>34×0<sup>m</sup>45, signé et daté de 1642) et *Portraits dans un intérieur* (cuivre, 0<sup>m</sup>29×0<sup>m</sup>37, signé et daté de 1647), qui appartiennent au Musée du Louvre.

Des variantes libres du tableau de l'Ermitage se trouvent au Musée de Lille, le *Repas de l'artisan* (n<sup>o</sup> 1111; 0<sup>m</sup>46×0<sup>m</sup>57 avec des traces d'une signature très semblable)<sup>1</sup> et dans la collection Christophe Turner, *The tired Peasant* (toile, 17-1/2 by 23 inches)<sup>2</sup>.

Le sujet des tableaux de l'Ermitage, du Musée de Lille et de la collection Turner est un déjeuner rustique et la sieste qui lui succède avec les mêmes personnages — le père, la mère et les enfants. Le fond est le même : le mur d'une chaumière, un pan de paysage et de nature morte, — le tout révélant les mêmes procédés avec la notation minutieuse des détails.

Il est intéressant de signaler une particularité de ces tableaux ; les personnages jouent leurs rôles automatiquement, le peintre n'ayant pas su

à Saint-Petersbourg) et ensuite A. Valabrègue (*Les Frères Le Nain*, Paris, 1904, pp. 33, 42, 172) défendant le point de vue que le tableau de l'Ermitage portait la signature « L. Le Nain » c'est-à-dire Louis Le Nain.

1. M. P. Jamot est d'avis que le *Bénédicté* de l'Ermitage et sa variante de Lille ont Louis Le Nain pour auteur.

2. Robert C. Witt : Burlington Fine Arts Club. *Illustrated Catalogue of Pictures by the brothers Le Nain*. London 1910, n<sup>o</sup> 23, pl. XIII.



y exprimer cette vie, ce sentiment qu'on trouve dans les œuvres authentiques de Louis Le Nain. Il y a lieu de comparer à ce point de vue le *Bénédictité* de l'Ermitage avec le même sujet traité par Louis, faisant partie de la collection Hindley Smith, à Birkdale, en Angleterre<sup>1</sup>.

La comparaison de ces deux tableaux traitant le même thème pourrait être l'objet d'un travail spécial, tant chacun d'eux a sa propre individualité.



LE BÉNÉDICTITÉ, PAR ANTOINE LE NAIN

(Musée de l'Ermitage, Petrograd.)

Tandis que celui de Louis abonde de vie, de naïveté expressive, de diversité de sentiments, le tableau d'Antoine semble être fait d'après des règles imposées d'avance, celles qui caractérisent l'art de l'Europe septentrionale à cette époque.

Deux autres tableaux attribués aux frères Le Nain, lesquels pourraient être considérés, sans crainte d'erreur, comme œuvres de Louis Le Nain, se trouvent à l'Ermitage à côté du *Bénédictité*. Le premier, *Visite à la grand-mère* (n° 1494, toile, 0<sup>m</sup>58×0<sup>m</sup>74), devint propriété de l'Ermitage en 1772,

1. Exposition Le Nain, 15-30 janvier 1923. Galerie Louis Sambon, Paris, n° 2. Aujourd'hui à la National Gallery, Londres.

grâce à l'acquisition de la célèbre galerie de Crozat, baron de Thiers; il figure dans le catalogue de la collection<sup>1</sup> sous le titre de *Une école d'enfants par les frères Le Nain*<sup>2</sup>. Ce tableau appartient à un tout autre monde, relève d'un nouvel art par comparaison avec le *Bénédicté*, qui en est à d'autres point de vue, si voisin. Nous voyons une scène rustique traitée avec toute une gamme de caractères et d'attitudes, nous sommes charmés par ce sentiment tendre et délicat dont le peintre a animé son œuvre, sans cette contrainte ni ce stylisme qui sont si évidents encore dans les ouvrages du frère aîné, Antoine. C'est la même liberté, le même souci pieux de la nature que nous rencontrons cent ans après chez Chardin. Ce ne sont plus les marionnettes des petits tableaux d'Antoine, mais la vie se déploie dans toute sa variété. Le tableau de Louis comprend huit personnages bien différents, à commencer par la vieille grand'mère<sup>3</sup> jusqu'à son petit-fils rond et rose.

La peinture du tableau de l'Ermitage est exempte de tout pédantisme, l'artiste l'a créé non en juxtaposant diverses figures, mais avec un sentiment subtil de l'ensemble. Tout le tableau est exécuté en couleurs vives, quelque peu ternies actuellement par l'effet du temps ou peut-être en raison de son rentoilage. Les couleurs sont posées largement, surtout dans les visages peints avec tant de vivacité et de relief.

Toutefois, cette peinture, dont la liberté de touche est mise en valeur par le voisinage du *Bénédicté* d'Antoine Le Nain, pâlit auprès du deuxième tableau de Louis appartenant à l'Ermitage, un des chefs-d'œuvre du peintre, la *Famille de la laitière* (n° 1493, toile, 0<sup>m</sup>51×0<sup>m</sup>59; acheté sous le règne de Catherine II et incorporé dans l'inventaire de 1773-1785 comme œuvre de Louis Le Nain). Il serait malaisé de définir le charme de ce tableau. Il représente un pittoresque groupe rustique : la laitière entourée de sa famille, sous le ciel clair quelque peu nuageux d'un jour d'été, proche de l'automne, dans un paysage véridique du Nord de la France; le petit âne gris — l'ami de la maison — occupe également une place en vue dans ce

1. *Catalogue des tableaux du Cabinet de M. Crozat, baron de Thiers*. A Paris, 1755, p. 54.

2. Le titre actuel correspond mieux au sujet. A. Valabrègue (*Op. cit.*; 174) suppose à tort que le tableau de la collection Crozat est gravé par J. Daullé sous le titre *l'École champêtre*. J. Daullé a gravé sous ce même titre une œuvre d'une tout autre composition faisant partie d'une série de tableaux intéressants mais peu authentiques : la *Fête bachique*, les *Tendres Adieux de la laitière*, la *Surprise du vin*.

3. Cette vieille femme figure également dans la *Famille de la laitière*, de l'Ermitage (voir plus bas), dans le tableau du Louvre nouvellement acquis, *Famille de paysans* (la jeune paysanne de la *Visite de la grand'mère* s'y remarque également), dans le tableau (copie probablement) du Musée de Laon : *Une Famille campagnarde* (0<sup>m</sup>64×0<sup>m</sup>82), où nous retrouvons le même sujet : la grand'mère entourée de sa famille et des animaux préférés, et dans le tableau du Musée de Lille, la *Chambre de la grand'mère* (0<sup>m</sup>60×0<sup>m</sup>74).



groupe si divers. Nonobstant les figures pleines de vie, le paysage a une part importante dans la composition ; l'air frais et la lumière diffuse d'une journée nuageuse emplissent le tableau, peint dans une harmonie gris-argent et bleu-clair <sup>1</sup>.

Toutes les figures paraissent être enveloppées d'air et leurs silhouettes sont légères. Les abords du paysage témoignent d'une compréhension étonnante



VISITE A LA GRAND'MÈRE, PAR LOUIS LE NAIN

(Musée de l'Ermitage, Petrograd.)

de la nature, d'une liberté entière et même, pourrait-on dire, d'un vrai modernisme d'expression. Des paysages d'une pareille fraîcheur ne se retrou-

1. Les connaisseurs d'antan, rédacteurs de catalogues du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup>, signalaient cette nuance argentine et cette clarté exceptionnelle de quelques tableaux des frères Le Nain. — « Les détails de cette scène villageoise se détachent dans le ton le plus harmonieux sur un fond de chaumière qui, lui-même d'un effet doux et argentin, conduit l'œil à un lointain de village terminé par les hautes montagnes » (catalogue de la vente de M. de Cambry, Paris, 15 mai 1810) ; « tableau éclairé par un ciel léger et argentin » (catalogue anonyme par Laneuville, Paris, 1819) ; « ton clair et brillant » (catalogue de la vente du cabinet Augustin Miron, 17-19 mars 1823).

vent dans l'école française que deux cents ans plus tard. Ainsi la *Famille de la laitière* constitue dans l'histoire de la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle un exemple précieux et unique de paysage qui annonce directement les Michel, Corot, Millet, Rousseau, Daubigny et toute l'école impressionniste.

Un tableau rappelant celui de l'Ermitage par la peinture, par le sujet identique et la nuance du paysage, mais d'une tout autre composition et avec d'autres personnages<sup>1</sup>, se trouve à Londres au Victoria and Albert Museum, dans la collection Ionides.

Le célèbre tableau du Louvre, la *Charrette*, signé et daté de 1641, rappelle ces deux tableaux, qui se rapportent probablement à la même époque, quant à l'idée et à l'exécution.

Le dernier des frères, Mathieu, est représenté à l'Ermitage par un parfait tableau de la période de ses débuts : le *Repas de paysans* (n<sup>o</sup> 390, toile, 0<sup>m</sup>78×0<sup>m</sup>96). Ce tableau, acheté en 1838 chez des particuliers, était attribué à cette époque au célèbre peintre espagnol du XVI<sup>e</sup> siècle, Juan Juanes. L'absurdité flagrante de cette attribution devint évidente et fut remplacée, on ne sait pourquoi, par celle de Simon Romero, peintre peu connu de l'Ecole de Séville du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup> ; le tableau est exposé maintenant encore sous son nom dans le salon espagnol de l'Ermitage<sup>3</sup>. Le caractère français de ce tableau est tellement manifeste que M. W. Bode le considérait depuis longtemps comme l'œuvre des Le Nain ; le grand connaisseur sir Robert Witt est du même avis et il a incorporé ce tableau dans le catalogue des œuvres des trois frères<sup>4</sup>. Ce tableau réunit les modèles français préférés des Le Nain, que l'on retrouve, avec quelques variantes, dans tous leurs tableaux. Le sujet se rapproche du célèbre *Repas de paysans* de la collection Lacaze, au Louvre ; l'un et l'autre représentent un déjeuner de trois paysans, et la composition des trois figures centrales a beaucoup de traits communs. Seulement le tableau du Louvre, œuvre de Louis Le

1. La vieille laitière du tableau de l'Ermitage est remplacée par une jeune paysanne tenant une cruche de lait sur la tête, la petite fille par un deuxième garçon ; les traits du paysan vêtu d'un manteau et coiffé d'un large chapeau sur l'un et l'autre des tableaux, ne sont pas les mêmes, et un cheval est substitué au petit âne.

2. Un portrait de femme, daté de 1647, se trouvant au Musée de Nancy, est attribué à S. Romero en raison seulement du monogramme S. R.

3. On attribue souvent à l'Ecole espagnole beaucoup de tableaux mystérieux et incompris, étant donné que les peintres de cette école sont relativement peu connus et qu'ils possèdent un genre spécial. Par exemple, il y a encore peu de temps, avant la mise au point par L. Venturi, un autre tableau de l'Ermitage, la charmante et authentique *Sibylle* de Dosso Dossi, était exposé dans le salon espagnol comme œuvre de Gaspard Becherra.

4. Voir à ce sujet son livre consacré à l'exposition Le Nain au Burlington Club, à Londres, en 1910.



Nain, est sensiblement plus grand ( $0^m97 \times 1^m22$ ) et plus riche de détails : on y voit en plus une paysanne, un petit chien blanc aux pieds d'un des paysans, et les trois garçonnets du tableau de l'Ermitage — l'adresse avec laquelle sont représentés ces enfants, leurs expressions particulières, peuvent servir d'une sorte de signature de Le Nain — sont remplacés par trois autres d'un âge différent dont l'un tient un violon. Par conséquent, le sujet du



FAMILLE DE LA LAITIÈRE, PAR LOUIS LE NAIN

(Musée de l'Ermitage, Petrograd.)

tableau de l'Ermitage se rapproche de l'œuvre de Louis Le Nain, mais sa touche, sa sélection de couleurs ne sont pas dans la manière habituelle de Louis. Tandis que les œuvres de ce dernier témoignent d'un haut esprit d'observation de la nature, d'une simplicité étonnante, d'une noblesse et d'une mesure frappantes dans les moyens d'expression — c'est pourquoi ses peintures manquent parfois d'élégance ou d'effet — le tableau de l'Ermitage porte l'empreinte d'inspirations tout autres : un pinceau plus nerveux, plus libre, comme cherchant une expression spéciale, des couleurs plus

compactes que chez Louis, dont l'art est toujours simple et calme. Non satisfait des résultats obtenus, le peintre met en relief par de petits traits de pinceau parallèles certains détails du tableau, des vêtements... De même il applique des petits fils dorés aux cheveux des personnages. La palette n'est plus celle de Louis, mais changeante, brune avec des reflets d'or, rougeâtre, romantique. La disposition des couleurs est très fantasque : ainsi la chemise blanche du paysan de gauche, la veste brune et le manteau vert de celui du milieu, le vieillard tenant un verre, vêtu de bleu et gris, tandis que le garçonnet de droite porte une veste rouge et une culotte verte. On doit signaler une particularité de la composition : elle est comme avancée au-devant du spectateur, les figures paraissent trop grandes par rapport à la toile, plus grandes qu'elles ne le sont ; elles ont un véritable relief plastique. La reproduction rend malheureusement d'une façon imparfaite cette impression visuelle, produite par le tableau de l'Ermitage qui l'apparente au naturalisme italien fraîchement éclos et répandu dans tous les pays de l'Europe.

Le troisième des frères, Mathieu, le plus progressiste, ayant suivi les variations de l'art de son temps, n'a pas pu négliger les nouvelles inspirations héroïques et romantiques, génératrices d'une série de nouveaux sujets : tavernes pittoresques avec joueurs de cartes, musiciens, soldats en cuirasse, diseuses de bonne aventure, etc. Ce courant apparaît dans l'art de Mathieu, par exemple, dans le charmant tableau *Rixe dans une auberge*, signé et daté, paraît-il, de 1640 (collection Sir Hubert Parry), dans les *Petits Joueurs de cartes* du Louvre et dans le célèbre *Corps de garde*, 1643 (collection de M<sup>me</sup> la baronne de Berckheim). Le premier se rapproche beaucoup, quant à sa composition, du tableau de l'Ermitage, seulement son auteur y a apporté un certain penchant romantique — les paysans côtoient des soudards en cuirasse, un tambour a remplacé le tonneau ordinaire servant de table, etc. Signalons un menu détail du tableau de l'Ermitage : une forme particulière des escabeaux, avec des pieds en colonnes rondes. On retrouve ce genre de meubles dans les autres tableaux de Mathieu : les *Joueurs de dés* (collection Nieuhuys, Hollande), les *Joueurs de tric-trac* (Musée du Louvre), le *Corps de garde* (collection de M<sup>me</sup> la baronne de Berckheim) et *Réunion d'amateurs* (Musée du Louvre).

Le nom de Mathieu Le Nain rappelle encore un tableau conservé en Russie, à savoir *Une Bagarre* (toile, 0<sup>m</sup>51×0<sup>m</sup>68)<sup>1</sup> faisant partie de la galerie du château des comtes Cheremetieff, à Ostankino, dans les environs de Moscou.

1. Ce tableau est reproduit dans la revue russe *Staryé Gody*, mai-juin 1910, accompagné d'un article de P. P. Weiner consacré aux richesses artistiques d'Ostankino.



N'ayant jamais été à Ostankino, nous ne pouvons juger du tableau que d'après sa reproduction. Sans pouvoir affirmer qu'il s'agit de l'original, il faut avouer que le tableau est extrêmement intéressant et très caractéristique de l'art de Mathieu Le Nain. Il représente une dispute de deux paysans, dont un s'est armé d'une pierre, et l'autre d'un petit outil ; deux beaux adolescents, modèles habituels de Mathieu Le Nain, prennent



LE REPAS DE PAYSANS, PAR MATHIEU LE NAIN

(Musée de l'Ermitage, Petrograd.)

également part à cette querelle, sans compter deux garçonnetts passifs qui complètent la composition. Dans le fond du tableau on aperçoit un paysage, à droite s'élèvent des arbres et les bâtiments d'une ferme, à gauche un taillis. Le caractère idyllique des tableaux rustiques de Louis Le Nain est remplacé chez Mathieu par une scène animée. La composition est plus compliquée. Il y a quelques analogies entre le tableau d'Ostankino (vêtements, chaussures, types de beaux jeunes hommes et la composition même) et la *Fête du vin* (collection G. Bernheim jeune). L'intérêt du sujet, sa réalisation spirituelle sont très caractéristiques des œuvres de Mathieu

Le Nain. Son tableau, la *Fiancée flamande*, qui appartient, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à la collection Aubert et qui est connu seulement par la magnifique gravure de Le Bas, dédiée à « M. Van den Parra, gouverneur général des Indes Orientales des Provinces Unies » et par la copie du Musée de Laon (0<sup>m</sup>56 × 0<sup>m</sup>67), présente dans cet ordre d'idées un grand intérêt. Toute la scène, avec la fiancée calme et grave, le fiancé très jeune et coquet en habit de ville, le



RÉUNION DE PAYSANS, COPIE D'APRÈS LOUIS LE NAIN

(Musée Cheremetieff, Petrograd.)

jeune notaire rédigeant le contrat, la mère de la fiancée suivant attentivement son travail et enfin le père du fiancé, solennel et quelque peu préoccupé, est d'une vie étonnante. Tandis que les personnages des tableaux des deux frères aînés témoignent d'un certain effort, chez Mathieu la légèreté de composition a atteint son plus haut degré au delà duquel son art deviendrait artificiel. Les types du fiancé et du notaire de la *Fiancée flamande* se répètent dans une série de tableaux de Mathieu : la *Bagarre*, les *Joueurs de tric-trac*, les *Joueurs de dés*. Les escabeaux sont du même genre que dans le *Repas de paysans* de l'Ermitage.



Là se terminent les tableaux de genre des Le Nain connus jusqu'ici en Russie. Comme copies de tableaux se trouvant dans des collections russes, nous pouvons citer une ancienne copie assez médiocre du *Repas de paysans* (Louvre, collection Lacaze)<sup>1</sup> de dimensions un peu supérieures à celles de l'original (1<sup>m</sup>09 × 1<sup>m</sup>28, collection de la comtesse Elisabeth Chouvaloff), maintenant au Musée des Beaux-Arts à Moscou ainsi qu'une ancienne et mauvaise copie des *Dénicheurs d'oiseaux*, tableau peu connu de Louis Le Nain, appartenant jadis, d'après A. Valabrègue, à M. Frédéric Donnadieu, à Béziers. Cette copie se trouve dans l'hôtel-musée des comtes Cheremetieff, à Pétrograd, sur la Fontanka; elle était au xix<sup>e</sup> siècle à Ostankino où se trouve actuellement encore la *Bagarre*. Un tableau du même sujet que la copie du Musée Cheremetieff a passé à la vente de Montribloud, 9 février 1784, sous cette rubrique: « Le Nain fils (*sic*). Une composition de sept figures, de grandeur naturelle. On voit, à droite,



PORTRAIT D'HOMME. PAR MATHIEU LE NAIN

(Ancienne collection Waxel, Pétrograd.)

une vieille femme occupée à filer; à côté d'elle, une jeune fille qui fait de la dentelle, et dans le milieu, un homme appuyé sur un âne, parlant à une jeune femme; sur le devant sont trois garçons dont un tient des oiseaux dans les mains.» Les dimensions de ce tableau (48 pouces sur 58) correspondent presque exactement à celles du tableau des Cheremetieff (1<sup>m</sup>28 × 1<sup>m</sup>58); il a été vendu pour la somme de 450 livres, ce qui constitue un prix assez modéré

1. Le catalogue de l'exposition Le Nain, organisée à Londres en 1910, page 34, estime à tort que ce tableau est une répétition de l'original avec quelques modifications.

pour l'époque (1770-1780), si généreuse dans l'appréciation des œuvres de valeur. De bons tableaux des Le Nain étaient payés à ce moment 1000 à 2000 livres. Il n'est pas impossible que ce tableau soit celui de la collection Cheremetieff, d'autant plus que c'est justement à cette époque que le comte N. Cheremetieff acquérait à Paris nombre de tableaux et d'objets d'art pour son hôtel de Pétersbourg et pour ses châteaux. Un tableau ayant le même sujet figurait en 1878<sup>1</sup> à une vente de l'hôtel Drouot. Cette composition a été de nouveau copiée au XVIII<sup>e</sup> siècle ; une copie réduite (0<sup>m</sup>95 × 1<sup>m</sup>30), fut nationalisée lors de la Révolution ; elle se trouve actuellement dans les nouveaux salons de l'Ermitage consacrés à la peinture française des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles.

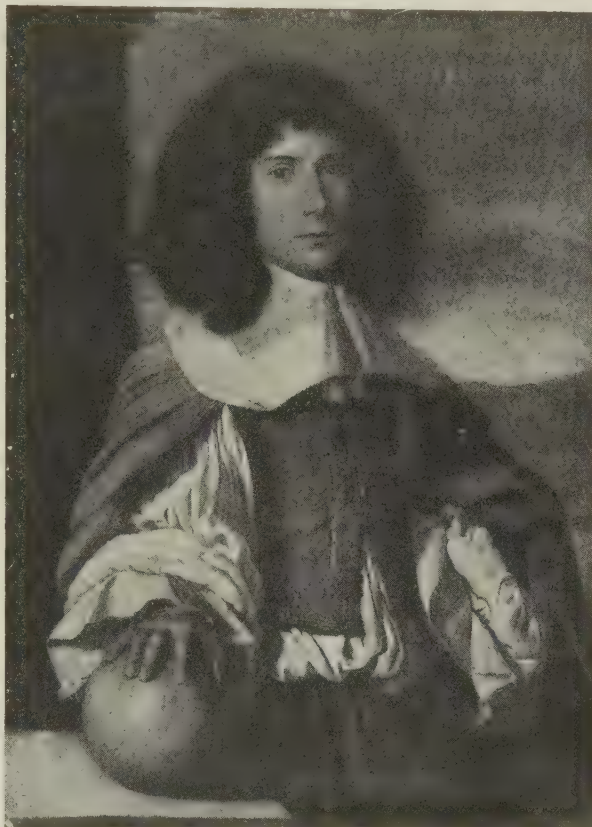
Dans le domaine du portrait, l'art des Le Nain demeure assez incertain et contestable. D'après d'anciennes sources, les trois frères auraient été tous de bons portraitistes et le cadet Mathieu, grâce à sa renommée, aurait même eu l'honneur de peindre Anne d'Autriche du vivant de Louis XIII. En prenant pour base des œuvres authentiques des Le Nain, (la *Réunion de famille* et le *Portrait dans un intérieur*, du Louvre, pour Antoine ; le *Repas de Paysans*, la *Forge* et la *Famille de Paysans*, du Louvre, pour Louis ; le *Corps de garde*, de la collection Pourtalès-Berckheim, les *Joueurs de tric-trac* et la *Réunion d'amateurs*, du Louvre, pour Mathieu), nous pouvons établir un point de départ pour la définition de leurs portraits. Une grande prudence dans les attributions est recommandée, car plusieurs contemporains des Le Nain travaillaient en France et en Flandre dans la même voie naturaliste, créant des portraits très analogues, dans leurs conceptions générales. Plusieurs d'entre ces portraits sont connus d'après leurs gravures et même quelques-uns par leurs originaux, tel le magnifique portrait de *Catherine de Montholon*, dû au pinceau de Richard Tassel (1608-1660) et exposé au Musée de Dijon.

Mais il nous semble que les deux portraits reproduits ici sont indubitablement l'œuvre de Mathieu Le Nain. Le premier, ayant appartenu avant la Révolution à feu L. P. Waxel et se trouvant on ne sait où actuellement, a paru en 1908 à l'exposition de la revue « Staryé Gody ». Il était noté sur le catalogue de l'exposition (n° 395) avec un point d'interrogation à l'actif de Robert Nanteuil (1623-1678) et passait pour l'effigie de Guillaume d'Orange. Cette attribution aurait eu pour base le portrait de ce dernier exécuté par W. Honthorst (1604-1666) et connu d'après la gravure de Ludwig von Siegen. Mais ce portrait authentique ne présente qu'une ressemblance minime avec celui de la collection Waxel, tous les deux

1. A. Valabrègue, *op. cit.*, p. 167.



appartenant à la même époque, représentant des jeunes gens du même âge, de la même classe sociale, tous les deux militaires et rien de plus. Les auteurs du catalogue eux-mêmes n'insistaient pas sur son attribution au célèbre graveur et dessinateur R. Nanteuil. Parmi les œuvres authentiques de Mathieu Le Nain on trouve des analogies plus grandes avec ce portrait. Les portraits de jeunes gens aux musées du Puy, de Laon, d'Avignon, dans les *Joueurs de tric-trac* et dans la *Fête du vin*, témoignent de la même compréhension du visage, de la même expression (on reconnaît les portraits de grands peintres d'après l'expression préférée dont les artistes dotent leurs modèles), le même procédé dans la peinture des détails, cheveux, vêtements, reproduits par le peintre avec beaucoup de précision<sup>1</sup>. Etant donné l'analogie du portrait de la collection Waxel avec les œuvres de Mathieu Le Nain sus-mentionnées, il peut être daté des années 1640.



PORTRAIT D'HOMME, PAR MATHIEU LE NAIN  
(Musée de l'Ermitage, Petrograd.)

Le deuxième portrait fait partie des collections de l'Ermitage (toile, 0<sup>m</sup>99×0<sup>m</sup>73); il est classé comme œuvre d'inconnu. Nous avons pu établir qu'il a été acquis sous le règne de Catherine II. Il figure sur l'inventaire de la collection impériale, dressé par le comte E. Minich en 1773-1785, sous le n° 1790, avec la mention suivante : « Le catalogue du vendeur le donne pour le portrait d'un roi d'Angleterre; il a de bonnes parties, mais on l'a

1. Il est intéressant de comparer la peinture des passementeries des garnitures dans le tableau de la collection Waxel et dans celui du Musée de Laon. Dans l'un et dans l'autre, les couleurs traduisent parfaitement l'éclat et les cassures de la soie.

gâté par des repeints. » Ce portrait se trouvait depuis longtemps dans le palais de Tauride, à Saint-Petersbourg, et ensuite au château de Gatchina, ce qui explique sa médiocre renommée. En 1908, il apparut à l'exposition des « Staryé Gody » (n° 454); il est attribué sur le catalogue « à un peintre français inconnu du xvii<sup>e</sup> siècle ». Il a été publié pour la première fois dans l'article de A. A. Troubnikoff : *La Peinture française au château de Gatchina* (« Staryé Gody », juillet-septembre 1916). Il y a peu de temps, en avril 1925, ce portrait a été transporté du château de Gatchina à l'Ermitage où il occupera bientôt une place convenable dans la galerie. Il représente un jeune gentilhomme aux boucles frisées, portant de riches vêtements de l'époque 1660-1670; comme fond, un paysage désert avec un ciel nuageux; à gauche, l'angle d'un mur... La main droite de l'adolescent repose sur un globe en pierre, rappelant quelque peu un crâne, trait mélancolique dans cet ensemble de jeunesse et de beauté. Tout en se rapprochant pour les procédés techniques du portrait de la collection Waxel et d'autres analogues se trouvant dans des musées français, le portrait de Gatchina appartient à une époque postérieure à la pleine maturité du talent de l'artiste. La gamme pittoresque du portrait est réalisée grâce à l'harmonie des nuances de la veste grise, de la chemise et du col blancs et des revers de manches et rubans rouges. Malheureusement, l'éminent amateur du xviii<sup>e</sup> siècle, Minich, a raison en parlant des restaurations détériorant le portrait; un pinceau maladroit a sensiblement altéré le paysage et jusqu'au visage, la joue droite au-dessous de l'œil, ainsi que la joue gauche; en revanche les vêtements sont bien conservés.

Les dessins constituent un domaine encore plus mystérieux dans l'art des Le Nain. Il est hors de doute que les frères dessinaient beaucoup de croquis, d'esquisses; toutefois presque rien de tout cela n'est parvenu jusqu'à nous. Le dessin du Louvre, *Deux femmes assises*, n'a rien de commun avec leurs tableaux et doit être restitué à quelque peintre hollandais; d'autre part, le dessin du Musée britannique, une esquisse de mains, a un caractère trop insignifiant. 30 à 40 dessins attribués aux Le Nain ont passé dans diverses ventes des xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles, mais l'on ne sait combien d'entre eux étaient vraiment authentiques<sup>1</sup>. D'autant plus intéressant paraîtra un petit dessin

1. Il y a lieu de considérer comme authentique le dessin représentant une assemblée : deux dames, un jeune homme et un garçonnet, jouant aux cartes à la lueur d'une bougie; il appartenait au xviii<sup>e</sup> siècle à la collection Etienne Bourgevin, comte de Saint-Morys, et fut gravé dans un ouvrage reconstituant les dessins de cette collection : « Disegni originali d'eccellenti Pittori incisi et imitati nell' loro grandezza e col (ori). » Il est intéressant de noter que l'escabeau représenté dans ce dessin est de la même forme que dans le tableau de Mathieu à l'Ermitage et d'autres.



anonyme de l'Ermitage<sup>1</sup>, esquisse détaillée du tableau bien connu l'*Atelier* (0<sup>m</sup>42×0<sup>m</sup>31) faisant partie de la collection de la Marquise de Bute en Angleterre. A première vue, il pourrait sembler que nous sommes en présence d'une ancienne copie de ce tableau, mais ce soupçon s'évanouit en



ESQUISSE DE L'ATELIER  
DESSIN ATTRIBUÉ A MATHIEU LE NAIN  
(Musée de l'Ermitage, Petrograd.)

l'examinant de près. Ce qui frappe au premier coup d'œil, c'est le caractère quelque peu différent de la composition même. Tandis que le tableau révèle une certaine exigüité de la composition, encadrée dans un rectangle,

1. Il a été importé en Russie avec une importante collection de dessins au début du règne de Catherine II. Tous les dessins de cette collection ont été marqués d'une rosette. Il se pourrait que cette dernière ne soit apposée sur les dessins qu'avant leur vente dans le but de leur prêter une plus grande valeur.

nécessité peut-être par la grandeur de la planche (par exemple, le chevalet est presque vertical par rapport au peintre et semble presque tomber sur lui) sur l'esquisse les figures sont disposées d'une façon plus harmonieuse, naturelle et ayant suffisamment d'air autour d'elles. Sur le tableau, le côté gauche de la composition se termine derrière la chaise du peintre au travail, tandis que sur le dessin cette distance est beaucoup plus grande, ce qui équilibre toute la composition. En revanche, le côté droit se termine dans le dessin immédiatement après le dos du personnage en train de poser, tandis que le tableau offre à cet endroit un certain espace libre.

En outre, la partie centrale du dessin, représentant le peintre, son modèle et l'artiste debout tenant sa palette, est plus nette, grâce à une meilleure disposition des figures ; le dessin omet également le personnage de droite, de même que le portrait appuyé sur l'escabeau, qui n'est lui-même qu'esquissé.

En revanche, d'autres parties du dessin sont plus détaillées que sur le tableau, par exemple les boucles et le manteau du peintre qui est debout, le manteau du modèle. Toute l'esquisse est exécutée avec force, assurance et précision, en même temps qu'avec légèreté ; observez, à ce point de vue, les mains, les cheveux et les vêtements. Tout concourt à prouver que nous sommes en présence d'un projet de tableau, d'une étude préliminaire. Il serait même possible qu'une grande partie du tableau ait été peinte d'après ce dessin ; la réalisation minutieuse des détails, reportés sur le tableau sous une forme simplifiée, confirme cette thèse. Seules, les têtes auraient été refaites à nouveau ; les visages des deux peintres ont sur le tableau une expression plus idéalisée.

En ce qui concerne l'auteur de ce portrait-groupe, nous serions enclins à l'attribuer à Mathieu, ainsi que le fait A. Valabrègue, en admettant que le peintre au travail, le plus jeune de tous, soit Mathieu ; celui debout tenant une palette, le suivant dans l'ordre d'âge, son frère Louis, et enfin le personnage se tenant à côté de lui, le frère aîné, Antoine. Les trois portraits sont extrêmement expressifs et chaque frère paraît trahir le caractère de son art par son expression particulière. La date peut être approximativement déterminée d'après l'âge des frères au début des années 1630 ; en supposant que Mathieu ait obtenu sa licence de peintre en 1633, l'auteur aurait dû être âgé de 26 ans sur le portrait, Louis et Antoine respectivement de 40 et 45. M. Paul Jamot soutient la thèse que l'*Atelier* et *Les Jeunes musiciens* (Collection de lord Aldenham) seraient des œuvres du frère aîné Antoine, étant donné l'analogie de quelques détails avec des tableaux authentiques d'Antoine ; mais le style pittoresque et la peinture plus vive et nerveuse, le romantisme de la nature ne correspondent nullement aux petits tableaux d'Antoine, toujours quelque peu archaïques



dans leur composition et expression et d'une facture raide. Il serait plus juste de considérer l'*Atelier* et *Les Jeunes musiciens* comme des œuvres initiales de Mathieu, travaillant à cette époque sous l'influence de ses frères. Le *Repas de paysans* de l'Ermitage pourrait être considéré dans ces conditions comme l'étape suivante de l'art de Mathieu (même des menus détails comme la peinture des cheveux, la forme des escabeaux et des chaises sont les mêmes que dans le tableau de l'Ermitage et dans l'*Atelier* et *Les Jeunes musiciens*, seulement il est évident que le premier est beaucoup plus mûr et plus aisé que ces deux tableaux de jeunesse). Ensuite vient la *Rixe dans une auberge* (probablement 1640) et de là le peintre passe à son chef-d'œuvre, le *Corps de garde* (1643), tableau semblant le résultat de dix ans de travail assidu et révélant un maître accompli.

Les matériaux, que nous publions, ne peuvent, certes, être comparés, quant à leur importance, à ceux qui sont conservés en France, mais néanmoins ces quelques tableaux des Le Nain se trouvant en Russie sont susceptibles d'instruire celui qui voudra bien vouer ses forces à ce sujet dont l'intérêt est non seulement historique, mais toujours actuel. Après tant d'expériences hardies et pourtant vaines, la peinture de nos jours revient derechef à la nature et n'a que profit à tirer de l'œuvre grave et ingénue des Le Nain.

SERGE ERNST



## BIBLIOGRAPHIE

JOSEPH CLARK HOPPIN, professeur à Bryn Mawr College. — **A handbook of attic red figured vases**, Cambridge (États-Unis). Harvard Univ. Press., 1919, in-8° illustré, 2 vol. de xxiv-472 et viii-600 p. — **A handbook of greek black-figured vases**. Paris, Champion, 1921, in-8 ill., 1 vol. de xii-509 p.

Deux admirables manuels devenus classiques dès leur apparition, et qui formeront désormais la base solide de tout travail sur la céramographie attique (le volume consacré aux vases à figures noires renferme aussi quelques vases des écoles corinthienne et béotienne et, en appendice, les vases signés d'artistes italiotes). Tous ou presque tous les vases signés sont décrits dans l'ordre alphabétique des noms des artistes (il eût été pratique de reproduire ces noms en titre courant), avec une bibliographie presque surabondante et des reproductions suffisantes, souvent exécutées d'après des photographies originales que l'auteur a pris une peine infinie à rassembler. Les vases « attribués », pour peu que l'attribution soit sérieuse, sont groupés à la suite des œuvres signées. Quand un vase porte à la fin la signature du peintre (ἐγραψεν) et celle du potier (ἐποίησεν), c'est au nom du peintre qu'il faut la chercher. Quelques anonymes ont été admis, également à une table alphabétique, sous les désignations conventionnelles que leur ont données des savants autorisés (Hartwig, Beazley, etc.); je le regrette pour ma part, car outre que ces désignations sont parfois plus que bizarres, de pareils groupements ont toujours un caractère quelque

peu subjectif. Ajoutons que des index excellents et variés facilitent les recherches de tout genre. Il serait inutile d'essayer d'énumérer les *inedita*, tant ils sont nombreux (par exemple dans l'œuvre de Tleson et celle de Nicosthène); quant aux omissions, le nombre doit en être infime: j'ai dans ma collection un fragment signé Taleidès qui est resté inconnu de l'auteur; qui pourrait lui en faire un reproche? La mort récente et prématurée de Hoppin laissera d'unanimes regrets aux archéologues qui sont et resteront ses obligés.

T. R.

Ernest BABELON. — **Traité des monnaies grecques et romaines**. 2<sup>e</sup> partie. Description historique, tome IV, fascicule 1<sup>er</sup>, 224 col. de texte et un album de 16 planches. Paris, Editions E. Leroux, 1926, in-8° carré.

De l'ouvrage monumental conçu par Ernest Babelon et qui devait définitivement remplacer la *Doctrina* d'Eckhel il a paru de son vivant la première partie de la *Théorie* et trois tomes de la *Description*. Un quatrième tome, qu'il avait laissé pratiquement achevé en manuscrit, comprendra les monnaies de la Grèce du Nord aux <sup>ve</sup> et <sup>iv</sup>e siècles. La main pieuse qui s'est chargée de l'éditer l'a divisé en 3 (ou 4 ?)

1. Serait-il très intéressant de noter que le vase de Xénophantos (II, 171) est aussi reproduit dans les *Antiquités de la Russie méridionale*, fig. 109, dans la *Nécropole de Sidon*, p. 277 et peut-être ailleurs? Je ne vois d'ailleurs aucune preuve que cette peinture représente a *persian king hunting*. Le personnage principal, Abrokomas, paraît être un satrape.



fascicules. Celui que nous avons sous les yeux est surtout consacré à l'Acarnanie, à l'Épire (qui a peu frappé à cette époque), à Corcyre et à l'Illyrie; la Thessalie n'est qu'amorcée. Je n'ai pas besoin de dire qu'on retrouve dans ces chapitres l'érudition solide, l'information abondante, la rédaction lucide qui étaient la marque des publications de Babelon et expliquent les regrets unanimes qu'a causés la disparition prématurée de ce savant. Au point de vue artistique, qui nous intéresse seul ici, on ne trouvera pas énormément à glaner dans des planches bien exécutées, mais envahies par les imitations des statères corinthiens. Cependant déjà Head et Blanchet ont appelé l'attention sur l'intérêt de certains « symboles adjoints » de ces statères coloniaux qui représentent sûrement des copies de statues, comme l'Hermès chaussant ses cothurnes à Leucas (pl. 276,4), l'Apollon d'Actium à Anactorium (277,4) ou le Dioscure d'Ambracie (281,3). Les admirables monnaies d'Alexandre, fils de Néoptolème, (p. 213) ont, pour la plupart, été gravées en Italie. Le motif corcyréen des « jardins d'Alcinoüs » méritait peut-être une tentative d'explication. Je ne quitterai pas ce fascicule sans signaler l'avant-propos signé de M. Jean Babelon, qui fait autant d'honneur au signataire qu'à celui qui en est l'objet.

T. R.

L. MAETERLINCK. — **Une école préeyckienne inconnue.** Paris et Bruxelles, Van Oest, 1925, grand in-8°, 124 p., 130 figures hors texte.

Cette école pré-eyckienne « inconnue » ou plutôt mal connue est celle de Gand. Les archives de cette ville ont révélé une longue nomenclature (fâcheusement interpolée par Schellinck dans la première moitié du <sup>xix</sup>e siècle) de peintres et de « batteurs d'or » régulièrement incorporés depuis 1323 jusqu'en 1132; mais la quasi-totalité de leurs tableaux, qui ornaient les églises et les édifices civils de Gand, ont été détruits par les fureurs des « gueux » iconoclastes au <sup>xvi</sup>e siècle, dont la chronique de Vaernewyck nous a laissé le récit navrant

reproduit ici en partie. Ce n'est donc que par conjecture que certains panneaux dispersés dans les collections d'Europe et d'Amérique peuvent être attribués à des peintres gantois antérieurs à Hubert, contemporains ou postérieurs, ou encore considérés comme des copies de peintures de cette époque; les attributions nominatives, par exemple à Liévin van den Clite ou à Roger de Gand sont encore plus hypothétiques. M. Maeterlinck n'en a pas moins dressé une longue liste de ces œuvres gantoises où l'on voit figurer le *Christ en croix* du Musée de Lyon, la *Fontaine de Vie* de Madrid, l'*Annonciation* et le *Diptyque* de Pétrograd, le *Calvaire* de Berlin, les *Trois Maries au sépulcre* de Sir F. Cook, la *Madone dans une église* de Dresde, le *Retable du Parlement* de Paris, les *Heures* de Turin et même la *Pietà* d'Avignon. Les chapitres consacrés à la description et à la discussion de ces tableaux forment le noyau de l'ouvrage; ils sont précédés de pages intéressantes sur les restes de la peinture murale gantoise dont il subsiste malheureusement si peu (fresques de la Byloke, <sup>xiii</sup>e siècle; fresques de la « Leugemeete » <sup>xiv</sup>e siècle, connues seulement par les calques pris au <sup>xix</sup>e siècle, etc.). Quant aux liens qui rattachent la peinture gantoise à la peinture française des <sup>xiv</sup>e et <sup>xv</sup>e siècles (connue surtout par des miniatures et des tapisseries), les lecteurs des précédents ouvrages de l'auteur et notamment de l'*Enigme des primitifs français* savent combien il les croit nombreux et étroits. Le terme « esthétique franco-gantoise » revient constamment sous sa plume; il est comme le *leit-motiv* de son ouvrage.

On reprochera peut-être à M. M. un abus des thèses et des hypothèses, une méthode insuffisamment scientifique, qui se traduit notamment par l'imprécision des citations, des dates et jusque de l'orthographe (le mot *polyptyque* est constamment privé de son second y), mais on doit rendre justice à l'ardeur de sa conviction, à l'étendue de ses recherches et lui être reconnaissant de la quantité d'œuvres inconnues ou peu connues qu'il a lancées dans la discussion et replacées sous nos yeux dans des reproductions abondantes et bien venues.

T. R.

Claude CHAMPION. — **Schongauer.** Paris, F. Alcan (coll. « Art et Esthétique »). Un vol. in-8°, IV-126 p. av. 16 planches.

**Le Musée d'Unterlinden à Colmar :** guide pour le musée, par J.-Jacques WALTZ, suivi du catalogue des peintures, sculptures et objets d'art conservés dans la chapelle, par Claude CHAMPION. Paris, H. Floury. Un vol. in-8°, 107 p. av. 26 fig. et 2 plans.

Les lecteurs de la *Gazette* n'ont sans doute pas perdu le souvenir des *Croquis d'Alsace* tracés ici, il y a quelques années, d'une plume si fine et si compréhensive par M. Claude Champion et que compléta une étude sur *Le Musée d'Unterlinden à Colmar*<sup>1</sup>. L'auteur de ces tableaux de l'art et du passé alsaciens s'était attaché à ce pays, où l'avaient amené ses fonctions militaires et, fixé depuis plusieurs années à Colmar, il avait respiré avec délices le mystique parfum émané des œuvres des Primitifs rhénans qu'abrite le musée et s'était imprégné profondément de leur esprit. Il était naturel que le principal d'entre eux, Schongauer, le retint surtout et c'est à l'étudier passionnément qu'il consacra les loisirs que lui laissait son métier. Ce fut, hélas ! le dernier de ses travaux : intoxiqué par les gaz sur le champ de bataille de Thiaumont en juin 1916, il avait gardé de cet empoisonnement une fragilité de santé qui le fit succomber, en février 1924, à une congestion pulmonaire. Heureusement son livre était achevé, et cette œuvre suprême est sa meilleure.

Non seulement il y a refondu sous une forme personnelle toute la documentation réunie jusqu'ici sur l'artiste colmarien ; il a surtout, en situant celui-ci dans l'époque et le milieu où il vécut, et en nous replongeant dans l'atmosphère de cette fin du Moyen âge en Alsace, su donner de lui un portrait extrême-

ment coloré et vivant et faire bien sentir le caractère de son œuvre peint et gravé : la douceur mélancolique et la grâce délicate de compositions telles que la *Madone au buisson de roses*, l'*Annonciation*, la *Vierge adorant l'Enfant*, où se décèle l'influence de Van der Weyden, le sentiment profond allié à la science technique de ses estampes, où, plus que dans ses peintures, il se montre créateur original et qui lui valurent, de son vivant même, une renommée universelle. A la fois savante et extrêmement séduisante de forme, cette étude, qu'illustrent 15 fidèles reproductions des principales œuvres de Schongauer, et son portrait par Burgkmair restera une des meilleures monographies du maître alsacien.

Membre de la Société Schongauer qui fonda en 1847 le Musée d'Unterlinden, Claude Champion devait établir ensuite le catalogue de ce musée en collaboration avec le conservateur M. André Waltz. La mort les a surpris tous deux dans la préparation de ce travail, et c'est M. J.-Jacques Waltz (plus connu sous le nom de Hansi) qui, ayant succédé à son père à la tête du musée, a mis au point le catalogue qui vient de paraître. Très artistement présenté et illustré, il comprend, après un hommage de l'éditeur aux deux auteurs disparus, trois parties : d'abord un guide pour la visite du musée, rédigé par M. J.-J. Waltz, puis l'histoire du musée par Claude Champion, qui évoque à merveille l'atmosphère du lieu et la séduction des œuvres anciennes qu'abrite la chapelle, au premier rang desquelles, à côté des panneaux d'Isenmann et de Schongauer, se remarque le célèbre autel d'Isenheim avec les extraordinaires peintures de Grünewald ; enfin, le catalogue proprement dit de ces œuvres anciennes, apportant sur chacune d'elles une documentation précise et complète. Vingt-six belles gravures, qui reproduisent les principales pièces, ajoutent leur attrait à la valeur de ce travail.

AUGUSTE MARGUILLIER

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. II, p. 43 et 195 ; 1921, t. I, p. 311, t. II, p. 1 ; 1922, t. I, p. 361.



ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-6<sup>e</sup>

En souscription :

# LA MINIATURE ROMANE

d'après les Manuscrits  
de la BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

par Ph. LAUER

*de la Bibliothèque Nationale*

UN VOLUME IN-4<sup>o</sup> RAISIN DE 120 PAGES DE TEXTE

80 planches hors texte

4 planches en couleurs

Prix en souscription : 325 fr. taxe comprise

Le prix en sera porté à 375 fr. dès la mise en vente

*Cet important ouvrage sera livré dans un élégant étui*

En préparation :

DU MÊME AUTEUR

# LA MINIATURE GOTHIQUE

D'APRÈS LES MANUSCRITS DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Un volume in-4<sup>o</sup> raisin

d'environ 120 pages de texte et 84 planches hors texte.

## CHEMIN de FER de PARIS à ORLÉANS



Une Rue de Meknès.

## Allez au Maroc

1-) **Par Bordeaux-Casablanca.** — Départ de Bordeaux, trois fois par mois. Traversée en 3 jours. Billets directs et enregistrement direct des bagages.

2-) **Par Gibraltar-Casablanca.** — Billets directs et enregistrement direct des bagages pour Gibraltar. Service bi-hebdomadaire de Gibraltar à Casablanca, 15 h. de mer.

3-) **Par Algésiras-Tanger.** — Billets directs et enregistrement direct des bagages pour Algésiras. Traversée quotidienne Algésiras-Tanger en 3 h. De Tanger à Casablanca par Rabat, service automobile.

4-) **Par Toulouse-Casablanca (par avion).** — Trajet en chemin de fer jusqu'à Toulouse, voie aérienne de Toulouse à Casablanca. Billets de chemin de fer et d'avion délivrés conjointement.

5-) **Par Port-Vendres-Oran-Oudjda.** — Trajet en chemin de fer jusqu'à Port-Vendres par Limoges-Toulouse ; service hebdomadaire entre Port-Vendres et Oran. Entre Oran, Oudjda, Fez et Casablanca, trajet par voie ferrée ou avion ; entre Oudjda et Casablanca, service automobile.

Train rapide de Luxe "Sud-Express" quotidien entre Paris, Bordeaux et Madrid. — Service tri-hebdomadaire de luxe entre Madrid et Algésiras.

Pour tous renseignements, consulter le *Livret Guide* officiel de la Compagnie d'Orléans.

## CHEMINS DE FER DE L'EST

### RELATIONS ENTRE

### PARIS & TROYES, VESOUL, LURE & BELFORT

Service au 15 mai 1926

A partir du 15 mai prochain, le rapide quittant actuellement Paris à 9 heures à destination de Bâle aura son départ fixé à 8 h. 45 ; il desservira Vesoul à 13 h. 35, Lure à 14 h. 04, et reprendra son horaire actuel à Belfort. En sens inverse, le rapide partant de Belfort à 12 heures desservira Lure à 12 h. 28, Vesoul à 12 h. 52 et arrivera à Paris à 17 h. 45.

Une nouvelle relation omnibus sera créée dans le milieu de la journée entre Vesoul, Lure et Belfort. Le train quittant actuellement Vesoul sera légèrement retardé et prolongé de Lure à Belfort ; il partira de Vesoul à 13 h. 07, desservira Lure à 13 h. 52 - 14 h. 17 et arrivera à Belfort à 15 h. 06.

D'autre part, pour faciliter les relations entre Paris et les régions de Troyes, Provins et la Vallée de la Seine, un nouvel express de chaque sens sera mis en marche entre Paris et Troyes. Dans le sens de Troyes vers Paris, le nouvel express partira de Troyes à 11 h. 50 desservira Mesgrigny à 12 h. 12, Romilly-sur-Seine à 12 h. 26, Nogent-sur-Seine à 12 h. 42, Longueville à 13 h. 04 et arrivera à Paris à 14 h. 15. Dans l'autre sens, le nouveau train partira de Paris à 12 h. 53, desservira Verneuil-l'Étang, Nangis, Longueville, Flamboin, arrivera à Nogent-sur-Seine à 14 h. 47, à Romilly à 15 h. 07, à Mesgrigny à 15 h. 20 et à Troyes à 15 h. 44.

## CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

### STATION THERMALE DE SAINT-NECTAIRE

Services Automobiles P.L.M.

au départ de Clermont-Ferrand et d'Issoire

Les Services Automobiles que la Compagnie P. L. M. organise pour la desserte de la station thermale de Saint-Nectaire fonctionneront cette année, du 22 mai au 30 septembre, au départ de Clermont-Ferrand, et du 1<sup>er</sup> juin au 25 septembre, au départ d'Issoire.

Ils comporteront, chaque jour, un voyage aller et retour, entre :

Clermont-Ferrand, Saint-Nectaire, Murols et Le Mont-Dore, d'une part. (Correspondance à Clermont avec les trains de et pour Paris ; voitures directes, lits-salons, couchettes, 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes entre Paris et Clermont) ;

Issoire, Saint-Nectaire, Murols, et Le Mont-Dore, d'autre part. (Correspondance à Issoire avec les trains de et pour Paris, Nîmes, Montpellier, Cette, Marseille ; voitures directes, couchettes, 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> classes entre Paris et Issoire.)

Des billets directs (chemin de fer et autocar) permettant l'enregistrement direct des bagages seront délivrés par les gares de Paris-P. L. M. pour Saint-Nectaire et Murols ; de Lyon-Perrache, Marseille-Saint-Charles, Nîmes ; Saint-Étienne et Vichy pour Saint-Nectaire, Murols et Le Mont-Dore.

## CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT ET SOUTHERN RAILWAY

### POUR SE RENDRE EN ANGLETERRE

AVEC LE MAXIMUM  
DE CONFORT

AVEC LE MINIMUM  
DE DÉPENSE

### PRENDRE LA LIGNE

PARIS-SAINT-LAZARE à LONDRES  
par Dieppe-Newhaven

### SERVICES RAPIDES DE JOUR ET DE NUIT

tous les jours (Dimanches et Fêtes compris)  
et toute l'année

### GRANDS ET PUISSANTS PAQUEBOTS A TURBINES

munis de postes de T.S.F.

ouverts à la correspondance privée

Transbordement direct entre les trains et  
les paquebots à Dieppe et à Newhaven

Les voyageurs de 1<sup>re</sup> et de 2<sup>e</sup> classe, porteurs de billets d'aller et retour de PARIS et ROUEN à LONDRES, via DIEPPE-NEWHAVEN ont la faculté d'effectuer leur voyage de retour via SOUTHAMPTON-LE-HAVRE, sans supplément de prix. Cette facilité s'étend aux voyageurs des mêmes classes de la ligne LE HAVRE-SOUTHAMPTON, qui désireraient revenir par NEWHAVEN-DIEPPE.

### INTERPRÈTES

Des interprètes en uniforme sont à la disposition du Public à l'arrivée et au départ des trains-paquebots, dans les gares de PARIS-SAINT-LAZARE et de LONDRES-VICTORIA.



VIENT DE PARAÎTRE :

# THE BURLINGTON MAGAZINE

(En collaboration avec MM. B. T. Batsford, agissant comme publicistes)

Ont édité un NUMÉRO SPÉCIAL

consacré entièrement à

## L'ART CHINOIS

Cette publication très répandue est présentée en forme de livre; elle contient sept chapitres de texte, une préface, une introduction et des études sur l'Art Chinois Ancien d'après les époques. Ce volume est abondamment illustré de reproductions en couleurs et tons sur tons, présentées chronologiquement. Une étude spéciale donne avec soin des détails sur la langue et les divers sujets; une importante série de cartes est jointes à l'ouvrage, ainsi que beaucoup d'autres renseignements concernant les Arts Chinois.



Comme principaux sujets traités :

L'Art Chinois.	par ROGER FRY.
Peinture.	LAURENCE BINYON.
Céramique.	BERNARD RACKHAM.
Etoffes.	A.-F. KENDRICK.
Bronzes.	W.-P. YETTS.
Sculpture.	OSWALD SIREN.
Jade, etc.	W.-W. WINKWORTH.

Ce livre présente 150 illustrations en couleurs, d'autres en monoton, ainsi qu'un prospectus illustré.

Prix : 25 sh. net, frais en sus 2 s./6 d.

LES DEMANDES DOIVENT ÊTRE ADRESSÉES A :

B. T. BATSFORD, LTD., 94, HIGH HOLBORN, LONDON,  
OU A THE BURLINGTON MAGAZINE

17, Old Burlington Street, LONDON, W. 1.



Éditions de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, bd St-Germain, PARIS

LE PAYSAGE FRANÇAIS  
DE  
**POUSSIN A COROT**  
A L'EXPOSITION DU PETIT PALAIS  
(Mai-Juin 1925)

ÉTUDES ET CATALOGUE

Par Louis HOURTICQ, Émile  
DACIER, Georges WILDENS-  
TEIN, Raymond BOUYER,  
Gaston BRIÈRE, Paul JAMOT  
Préface par Étienne BRICON

L'OUVRAGE FORME UN BEAU VOLUME IN-4° RAISIN D'ENVIRON 152 PAGES DE TEXTE ET 84 PLANCHES EN HÉLIOTYPIC

*Tirage à 500 exemplaires numérotés.*

PRIX : 300 fr.

**PEINTRES ET GRAVEURS  
A L'EAU-FORTE**

**NOUS ORGANISONS** des EXPOSITIONS  
et des  
VENTES PUBLIQUES plusieurs fois  
par an dans les principales villes de  
la Hollande, de la Suède, du Dane-  
mark, de Norvège, de l'Allemagne, de  
la Suisse, de la Pologne, des Balcons  
et des Pays Baltiques et nous désirons  
entrer en relation avec des artistes  
faisant de bons tableaux, bien ven-  
dables, tenant plus à une vente  
courante et stable qu'à des prix  
élevés.

Offres détaillées, indiquant

**PRIX ET MOTIFS**

si possible avec photographies, sous :

**VENTE PERMANENTE**

**A N. V. RUDOLF MOSSE**

Amsterdam.

ÉDITIONS DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS  
106, boul. Saint-Germain, PARIS

**LES ENLUMINURES  
DES  
MANUSCRITS DU MOYEN AGE  
(DU VI<sup>e</sup> AU XV<sup>e</sup> SIÈCLE)**

EXPOSITION DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE  
du 28 Janvier au 28 Février 1926

PAR

**CAMILLE COUDERC**

Conservateur-adjoint au Département des Manuscrits

L'ouvrage formera un beau volume in-4° raisin  
d'environ 120 pages de texte et 80 planches  
en héliotypie

*Tirage à 500 exemplaires numérotés.*

**Cet important ouvrage sera livré  
dans un élégant étui.**

L'ÉDITION EST ENTIÈREMENT SOUSCRITE.



FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 28, East 85 th Street, NEW-YORK  
(États-Unis d'Amérique)

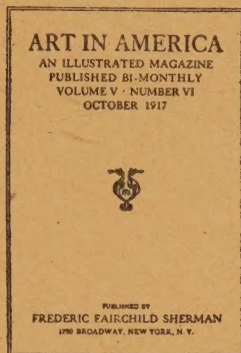
# ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le numéro : 1 dollar.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur des recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



## Peintures Vénitienne en Amérique

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 7 d. 50, franco : 7 d. 65.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »  
(The Dial.)

## Essais sur la Peinture Siennoise

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollar, franco : 6 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »  
(New-York Times.)

## Collection des Artistes Américains

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité.

	Prix en dollars
ALEXANDER WYANT, par Elliot Clark. . . . .	20 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox. . . . .	20 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr.. . . . .	20 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfeld. . . . .	15 »
CINQUANTE PEINTURES de Inness. . . . .	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin. . . . .	25 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant. . . . .	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frédéric Sherman. . . . .	25 »

## Peintres Américains d'Hier et d'Aujourd'hui

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »  
(Cincinnati Enquirer.)

## Paysagistes et Portraitistes d'Amérique

par FRÉDÉRIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques. Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.

« M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »  
(Detroit Free Press.)

## Les dernières Années de Michel-Ange

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotype. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 10 dollars.

« Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »  
(New-York Times.)

## Initiations

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 6 d. 65.

« C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »  
(The Review.)

## GALERIE

# BRUNNER

11, Rue Royale — PARIS

Spécialité de

## TABLEAUX ANCIENS

# TROTTI & C<sup>IE</sup>

8, Place Vendôme, 8

PARIS

## Tableaux de Maîtres

## CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS

# POUDRE DENTIFRICE CHARLARD

Boîte : franco-Pharmacie 12 Bd. Bonne-Nouvelle, Paris

## SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine. . . . .	4 fr. 40
Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps. . . . .	3 fr. »
Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. . . . .	3 fr. 90
Savon de Panama et de goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie. . . . .	3 fr. 90
Savon à Pichtyol, contre l'acnée, rougeurs, boutons, etc. . . . .	3 fr. 90
Savon sulfureux, contre l'eczéma. . . . .	3 fr. 90
Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. . . . .	3 fr. 90
Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. . . . .	3 fr. 90
Savon naphthol-soufré, c <sup>ie</sup> pelade, eczéma. . . . .	3 fr. 90

Pharmacie VIGIER

12, Boulevard Bonne-Nouvelle, PARIS



# DEMOTTE

OBJETS D'ART  
EDITIONS D'ART

PARIS  
27 RUE DE BERRI

NEW YORK  
25 WEST 78<sup>TH</sup> STREET